GARCÍA REGUEIRO: El comercio español con Filipinas en el siglo XVIII
OLGA OROZCO: Fundaciones de arena
Centenario de RÓMULO GALLEGOS
MANUEL ALVAR: Hacia un atlas lingüístico de Hispanoamérica
HÉCTOR ROJAS HERAZO: Garabatos del habitante
KAZIMIERZ SABIK: La narrativa española en Polonia
Textos sobre MUJICA LÁINEZ, BERGAMÍN, CÉZANNE, MUNCH, FELISBERTO HERNÁNDEZ, GOETHE y FREUD



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

409

Julio
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

A LAS PUERTAS DEL LIBRO

Cubierta: *César Olmos*

Invenciones y ensayos



Retrato de Cochin y grabado por Delaunay. Año 1780

Manila, Acapulco y Cádiz: una concepción del comercio español con Oriente en el siglo XVIII

Comenzada la expansión ultramarina del viejo continente a fines del siglo XV y principios del XVI, todo hace suponer que las motivaciones que inspiraban los primeros contactos europeos con las poblaciones de los territorios descubiertos venían determinadas más por razones extramercantiles que por las limitadas expectativas de negocio que ofrecían las incipientes formas de comercio y transporte a distancia entonces conocidas. No obstante, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, un tráfico cada vez más intenso y evolucionado permitiría el logro de beneficios crecientes, la rápida acumulación de capitales y una mudanza en la hegemonía marítima y colonial entre potencias europeas competidoras. La primacía de estas nuevas circunstancias iba a trasladar los objetivos económicos al primer plano del interés general [1].

Así, la proyección cósmica de Europa haría que los rasgos de rivalidad en el tráfico y de lucha económica entre comerciantes, cada vez más actuantes desde el éxito de la expansión colonial hispana, trascendieran del simple nivel de la contraposición de intereses entre mercaderes particulares para instalarse en el plano superior y más conflictivo de la pugna política y el antagonismo de poder entre los gobiernos. La estructuración de los estados nacionales convertiría la doctrina mercantilista y la práctica de sus principios en la norma de conducta económica y expresión del egoísmo exclusivista que caracterizaría a los diversos países europeos. Por ello, un empeño de tanta entidad como el dominio del comercio ultramarino pronto evidenció por sí mismo que lograr imponer la supremacía era una tarea que excedía de la capacidad y recursos de los simples mercaderes individuales, y que semejante empresa requería, necesariamente, una asociación de capitales y el respaldo tutelar del Estado. Consiguientemente, desde mediados del siglo XVII, el régimen de Compañías de comercio privilegiadas comenzaría a constituir un elemento esencial en la acción exterior europea, y su fundación una práctica cada vez más difundida.

El engrandecimiento y riqueza holandeses debidos, en gran parte, a los logros comerciales de su Compañía de las Indias Orientales, dotada de amplísimas atribuciones soberanas delegadas por el Estado —crear y sostener sus propios ejércitos y flotas, conquistar territorios, acordar tratados, designar funcionarios y administrar justicia en

[1] «La ambición de nuevos descubrimientos, la gloria de surcar remotos mares, el fervoroso anhelo de extender la fe, eran el primario objetivo de las arriesgadas navegaciones que emprendía en el siglo XVI la nación española. *No formaba entonces el comercio su principal artículo de política.* Otros principios regían la de aquel siglo, casi todo religioso y guerrero. *No se fundaban en las especulaciones que después ha hecho nacer la observación, la experiencia y la diversa situación de los negocios y que ahora hacen indispensable su atención en todas las naciones cultas.*» (ALMODÓVAR, DUQUE DE: *Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas,* tomo V, pág. 193, Madrid, 1790).

sus dependencias ultramarinas— sirvieron de acicate y modelo a otros países que entendían aquella situación holandesa como la más acreditada fuente de prosperidad económica, criterios que sólo admitirían su declinar según iba imponiéndose, paulatinamente, la cada vez más vigorosa idea de libertad económica [1 bis].

Por otra parte, a lo largo de la centuria dieciochesca, nuevas expediciones y descubrimientos geográficos abrían amplias posibilidades a la obtención de crecientes recursos naturales en zonas del planeta hasta entonces ignoradas o no explotadas, permitiendo vislumbrar un futuro en el que se conciliaban el incremento demográfico que se experimentaba con un mejor nivel de vida para la humanidad. Estos hechos —y las esperanzas que suscitaban— sostenían el optimismo de la sociedad «ilustrada» del siglo XVIII, que intuía en el acceso y movilización de aquellas riquezas la garantía de un crecimiento económico, a la par que una oportunidad de conocimiento y estudio de las formas de vida y conducta de unas culturas hasta entonces legendarias o mitificadas.

En definitiva, favorables perspectivas económicas, noticias y referencias exóticas basadas tanto en la realidad del avance en el conocimiento geográfico, como en las hasta entonces idílicas visiones de una vida natural rusoniana supuestamente practicada por los pueblos remotos, confluían en dar auge a un ambiente de expectación científica, curiosidad antropológica e interés económico propicio para el éxito de las obras que abordaban aquella temática.

Esto es lo que posibilitó que a partir de 1770 se registrara, como acontecimiento intelectual destacado, la profusa circulación en Francia —y posteriormente por todos los cenáculos «ilustrados» europeos— de un polémico libro editado en Amsterdam aquel año: *L'Histoire Philosophique et Politique des Etablissemens et du Commerce des Européens dans les Deux Indes,* cuya influencia sería decisiva en los acontecimientos posteriores. Esa celebridad se vio favorecida por la inmediata persecución de que fue objeto por las autoridades gubernamentales y eclesiásticas galas. El escándalo de las proposiciones defendidas en el libro —evidentemente subversivas en lo político y religioso— impulsó el triunfo de una segunda edición, ahora ampliada en el texto y también impresa en Holanda (La Haya, 1774), aunque igualmente sin firma. Finalmente, una tercera y definitiva tirada foránea (Ginebra, 1780), aparecía ya con la rúbrica de su autor: el abate Guillaume Thomas Raynal.

El éxito de la obra vendría multiplicado por un auténtico torrente de reimpresiones y traducciones [2], lo que patentiza la universalidad de su proyección. Pero con

[1 bis] En el caso de España, los criterios favorables a la creación de Compañías de comercio habían sido combatidos a principios del siglo XVIII por JERONIMO DE USTARIZ en su *Teoría y práctica del comercio,* en tanto que BERNARDO WARD, en su *Proyecto económico,* juzgaba las compañías positivamente. Por su parte, el Marqués de SANTA CRUZ DE MARCENADO, en su *Rapsodia económico-política,* aceptaba una limitada y temporal existencia de compañías privilegiadas, línea ecléctica entre privilegio y libertad económica que también sostendría posteriormente Francisco de Cabarrús. También en la segunda mitad del XVIII, se mostró partidario de las compañías el conde de Floridablanca y, aunque enemigo del privilegio, el Conde de Campomanes lo defendía únicamente en el caso de las Compañías coloniales. (Cf. CARMELO VIÑAS MEY: *Las Compañías de comercio y el resurgimiento industrial de España en el siglo XVIII,* Revista Nacional de Economía, núm. 36, págs. 240-250, Barcelona, 1922).

[2] Se desconoce con exactitud el total de reediciones, reimpresiones y publicaciones parciales efectuadas

independencia de su prestigio revolucionario por la manifiesta hostilidad que mantenía frente al entonces vigente orden estamental del Antiguo Régimen, el libro de Raynal —y eso es lo que nos interesa— supuso en su tiempo la más completa y valiosa fuente de datos y noticias sobre las posibilidades económicas (población, producciones, tráfico, etc.) de los territorios ultramarinos dependientes de las naciones europeas.

En España, no obstante las censuras y condenas que impedían la propagación del texto francés —ya que había sido incluido en el «Indice» y su lectura prohibida incluso a quienes tenían autorización para la consulta de libros prohibidos—, la obra de Raynal fue traducida parcialmente y editada entre 1784 y 1790 por el duque de Almodóvar, bajo el anagrama de Eduardo Malo de Luque [3], versión que, pese a no haber abordado la totalidad del original, constituyó una adaptación extraordinariamente sustantiva y enriquecedora respecto alguno de los temas estudiados, pues ampliaba ciertas cuestiones someramente tratadas por Raynal. Tal es el caso de las referencias que éste dedicaba a las islas Filipinas dentro de su consideración sobre el comercio colonial con Asia por compañías privilegiadas, y acerca de cuyos planteamientos la adaptación española difería en algunos puntos.

Mas, al margen del posible análisis de la diversidad de criterios entre el autor y el traductor sobre las formas y finalidades del comercio con Oriente —la necesidad o no de grandes asentamientos europeos para la prosecución del comercio con aquellos territorios, o el planteamiento del tráfico mercantil bajo privilegio exclusivo o en régimen de libertad de comercio [4]—, pretendemos en este trabajo destacar algunas consideraciones recogidas en el texto de Almodóvar acerca del viable desarrollo y explotación de los recursos del archipiélago filipino mediante la actuación de la Real Compañía de Filipinas (que debía abrir una nueva vía de comercio que rompiera el virtual monopolio de tráfico ejercido por el Galeón de Acapulco), así como un análisis de los resultados de aquella Compañía en los primeros años de su actividad mercantil.

Obstáculos y posibilidades para el desarrollo económico de las Filipinas

El duque de Almodóvar, al ocuparse en su adaptación de la presencia española en Asia, se ceñía a la realidad colonial existente en el momento en que escribía, no llevando a cabo una exaltación complacida, aunque estéril, de los anteriores y más extensos dominios hispanos, aunque sí aludía a las extensas posesiones lusitanas incorporadas a la corona de Felipe II y ulteriormente perdidas. Pero no se lamentaba

---

de la obra de Raynal: R. R. PALMER estima «55 ediciones en cinco o seis idiomas»; HANS WOLPE calcula «30 ediciones diferentes entre 1770 y 1787», citando que LA HARPE «además de las ediciones auténticas, señala más de 40 ediciones piratas»; FEUGERE computa un total de 70 ediciones y GEORGE RUDE indica que la obra de Raynal «tuvo 35 ediciones en cinco o seis idiomas en los treinta años siguientes a 1770».

[3] MALO DE LUQUE, EDUARDO: *Historia política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas* (Imprenta de Antonio de Sancha, Madrid, 1784-1790). Esta versión de la obra de Raynal sólo comprendía los cinco primeros libros de los diecinueve de que constaba el original francés.

[4] Para una más amplia referencia de esta cuestión, y los contrastes entre el original francés y la adaptación española, me remito a mi libro *Ilustración e intereses estamentales* (Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1982)

pasivamente de ello, sino que de forma activa abordaba con energía la puesta en explotación de los territorios y recursos todavía disponibles [5].

Por otra parte, llevaba a cabo, desapasionadamente y con gran honestidad, una valoración crítica del proceso colonial hispano en Oriente, mencionando los inconvenientes —generales y específicos— que atañían al archipiélago filipino. Entre los primeros incluía los desaciertos hispanos en el propósito y gestión gubernamentales, y aunque atribuía involuntariedad a los errores del Gobierno [6], era lo suficientemente justo para graduar la responsabilidad en las faltas según la posición, más o menos elevada, de quien las había cometido; por ello, en su opinión, los errores políticos no podían justificarse ni ampararse en los fallos de los meros ejecutores. Del mismo modo, veía la gravedad que para una eficiente labor de gobierno ofrecía la pugna de competencias y disputa sobre atribuciones que surgía entre los distintos poderes situados en un mismo nivel de influencia y lejanía del poder central, juzgando como esterilizante la competencia de jurisdicciones nacida entre los distintos poderes locales [7].

Igualmente, y más allá de la conducta de las autoridades, aludía Almodóvar a un frecuentemente indebido comportamiento particular de los españoles establecidos en las islas, censurándolo, aunque con un patente sentido estamental: «pasados los primeros tiempos del fervor de la fe y gloria de la conquista, *se apoderó de los ánimos un vil y mal entendido interés y se radicaron las malversaciones. La mayor parte de las gentes que después fueron pasando a aquellas remotas posesiones solían ser de las heces de la nación»*, concepto despectivo hacia el pueblo llano que tenía más justificada razón cuando, asimismo, censuraba la lamentable desunión entre los colonizadores a causa de míseras parcialidades regionales: *andaluces, gallegos, vizcaínos, montañeses, son en Filipinas otras tantas odiosas separaciones, que las hace parecer naciones diferentes y, como si no fueran vasallos del mismo Príncipe, naturales de la misma península y de la misma Corona, se tiran unos a otros con mortal encono y grave perjuicio del bien público* [8].

Además, entre los obstáculos al desarrollo económico filipino concretamente atribuibles a los naturales y residentes en las islas, Almodóvar señalaba el escaso espíritu laboral imperante, vinculado a la absoluta dependencia del comercio del archipiélago con el puerto americano de Acapulco, y decía así: «un celo indiscreto o mal dirigido distrajo de las labores y aplicación (a) aquellos colonos, en sí propensos

[5] Decía ALMODÓVAR: «No sería oportuno detenernos ahora más tiempo en hablar de unas posesiones que algunos años después arrancaron los holandeses... La humana vicisitud cambió el aspecto de aquel coloso oriental de la dominación española; *sin embargo, en las posesiones que le dejó la suerte,* le han quedado medios de hacerse respetar de sus émulos o enemigos y de aquellas remotas naciones; *le han quedado recursos para enriquecerse; le ha quedado disposición para hacer floreciente su comercio y felices (a) dilatadas provincias y numerosos pueblos.»* (ALMODÓVAR, duque de:/o MALO DE LUQUE, Eduardo/: *Op. cit.,* vol. V, págs. 191-192).

[6] *Ibídem* (Vol. V, pág. 205): «Ocupados los ministros de un cúmulo considerable de objetos, no alcanzan a discernir sus respectivas importancias; de las faltas del gobierno, que debemos presumir involuntarias, nacen los errores políticos que arrastran perniciosas consecuencias. A semejantes errores se añaden los que luego proceden de la ejecución...»

[7] *Ibídem:* (Vol. V, págs. 205-206): «... la Prelacía y su clero, los regulares y sus exenciones, forman una rivalidad que daña la causa común. Entre estas jurisdicciones (y) la del General, de la Audiencia y demás instituidas por el gobierno..., se encuentra un continuo choque, que propaga su dañoso impulso a proporción de la grande distancia del brazo fuerte de la metrópoli.»

[8] *Ibídem* (Vol. V, págs, 206-207).

a la inacción. *El comercio demasiado lucroso con la comunicación de la América, les acostumbró a mirar como intolerables y aun vergonzosas las más honradas ocupaciones»*. Por el contrario, y a diferencia de su crítica hacia los indígenas y los residentes hispanos, elogiaba la laboriosidad de los inmigrantes chinos a las islas, quienes en aquellas tierras prestaban a la agricultura y la manufactura «una actividad que les estaba rehusando la indolencia filipina y la desidia o vanidad española», lo que le llevaba a la conclusión de que «el bien que en esta parte gozan las Filipinas, ha sido principalmente obra de los chinos allí admitidos». [9]

Del mismo modo, tampoco olvidaba citar, como factor negativo en la situación del archipiélago, la inadecuada formación de quienes ejercían rutinariamente el comercio en Filipinas. Almodóvar, como «ilustrado», comprendía la exigencia de acomodar la conducta en los negocios a los nuevos planteamientos que la época imponía: *«la filosofía del comercio* —decía—, *la economía política,* son dos nuevas regiones del conocimiento humano cuyo descubrimiento se debe a la ilustración del siglo. La ignorancia de sus principios, o quizá la tenaz preocupación de seguir otros muy opuestos y sujetarse a inveterados errores autorizados por la costumbre, había desviado del verdadero rumbo a la mayor parte de los hombres en quienes se hallaba el manejo de los negocios».

En efecto, a dicha ignorancia había que sumar el apego a invariados comportamientos y una tradicional incuria: «los vecinos de aquella capital (Manila), obstinadamente se encierran en sus envejecidas opiniones; tienen un mortal odio a toda novedad por ventajosa que sea y aborrecen los medios de adelantar la agricultura y de fomentar la industria. Contentos con el resabiado comercio de la nao de Acapulco, cierran los ojos a cualquier otro bien, interés común o recíproca utilidad. No hacen reflexión de que en poco más de doscientos años han entrado en Manila, según un moderado cálculo, más de 350 millones de pesos fuertes de Acapulco y 50 millones en oro, que han dado las islas, sumas bien capaces de hacerles poderosos; pero en vez de hallarse el país opulento y floreciente, se ve en un deplorable estado. Todo este inmenso caudal, fuera de circulación, sepultado en los escondidos senos del Asia, vertido por otros sumideros, apenas, como un torrente, ha dejado señales de la rapidez de su curso». Señalaba Almodóvar, como ejemplo de la torpe actitud de los comerciantes de Manila, que los más recientes intentos de mejora llevados a cabo por las autoridades de la metrópoli —la inauguración de la Real Sociedad Económica de Manila, en 1781, y la fundación de la Real Compañía de Comercio de Filipinas, en 1785— «han padecido la más cruda oposición de parte de la indolencia y la avaricia, que han empleado todo su conato en procurar que se revoquen aquellas convenientes providencias o en inutilizarlas» [10].

En cuanto al proceder del fisco, Almodóvar lo incluía entre los obstáculos existentes para el desarrollo filipino. Lo juzgaba «ordinariamente propenso a coger el fruto de sus operaciones con precipitada anticipación (por lo que) suele causar fatales consecuencias que rara vez reflexiona»; sugería se suprimieran los estancos existentes

[9] *Ibídem* (Vol. V, págs. 211-213).

[10] *Ibídem* (Vol. V, págs 208 y 319).

(sobre el vino de «nipa», el «buyo» o betel, y el tabaco), y que se lograra un incremento recaudatorio en tributos que procedieran del desarrollo económico de las islas: «los diezmos, los derechos de mar, las medias anatas, las bulas y otros renglones, son ramos que progresivamente deberán lograr su respectivo beneficio, con recíproca ventaja del vecino y del erario, pues proporcionan semejantes beneficios el bienestar de los habitantes y la circulación de riquezas».

Al hacer historia del comercio de Filipinas, recordaba Almodóvar cómo inicialmente el tráfico había tomado el rumbo del Perú, si bien posteriormente, y habiéndose comprobado que los vientos «alisados» favorecían un camino más corto hacia Méjico, la corriente del comercio se había orientado hacia el puerto de Acapulco, acabando por centrarse en él toda aquella actividad mercantil.

Las crecientes relaciones entre el archipiélago filipino y Nueva España —que cada vez ejercía una más amplia demanda de artículos suntuarios, respaldada por la solvencia que su producción de plata garantizaba— eran factor esencial para que existiese un continuo aumento en el valor del intercambio entre Oriente y América. Por otra parte, la avidez argéntea, característica tradicional de Asia, hacía que la relación oro-plata en Manila fuese muy favorable para los comerciantes españoles instalados en el archipiélago filipino, quienes podían obtener a precios altamente convenientes los artículos de China, Insulindia o Japón, pagándolos con plata americana lograda en su comercio con Acapulco y con la remitida desde Méjico a Manila como situado para los gastos de defensa y establecimiento de las colonias asiáticas [11].

Pero este incremento de tráfico y su incidencia en el mercado americano despertaron las quejas de los comerciantes andaluces. Sus reclamaciones, elevadas a la Corte, consiguieron que oficialmente se limitase el valor del comercio filipino con Acapulco, disponiéndose que se decomisara el exceso de carga que transportara el Navío de Manila sobre el máximo valor autorizado. Así, en 1604, para las mercancías que anualmente entraran en Nueva España procedentes de Filipinas, se estableció el límite de 250.000 pesos, a la par que se situaba en 500.000 pesos el del dinero que podía retornar con el galeón a Manila.

Estas actuaciones gubernamentales, como era de esperar, llevaron aparejado convertir aquel tráfico y su puerto de arribada en América, en una corriente de contrabando en continuo medro y en un centro de fraude fiscal. Así describía Almodóvar el auge de Acapulco y su comercio: «Este puerto... es grande, seguro y cómodo, pero sumamente malsano. Contiene su población unas cuatrocientas familias de chinos, mulatos y negros. Pero al arribo del galeón parece una gran ciudad, por el

---

[11] *Ibídem* (Vol. V, págs. 218-219): «Desde el tiempo del descubrimiento y conquista (de Filipinas), los españoles comenzaron a hacer su comercio con lucrosísimas ventajas. Trocaban la plata..., por el oro, cera, pimienta, canela. Enamorados los indios de la moneda acuñada, daban por cuatro pesos (plata) una onza de oro. Con la propia afición daban canela, cera y pimienta... En las embarcaciones que se enviaban a Nueva España, se llevaban aquellos efectos, cuya venta importaba considerables sumas. Estas entraban en Manila, al mismo tiempo que el situado remitido desde México... En estos términos lograban los españoles de Manila, a unos precios muy ínfimos, toda suerte y calidad de efectos de la China que vendían con exorbitante ganancia en Nueva España.»

concurso de negociantes de todas las provincias del reino de Méjico que truecan su plata, su cochinilla y algunos otros efectos por especierías, porcelanas, muselinas, telas, sedas, aromas y otros géneros del Asia. *Esta es la famosa feria en que desvergonzadamente se ve consumado el fraude del Nuevo Mundo, empezado con osadía en el antiguo»* [12].

En efecto, el fraude se iniciaba en Filipinas ajustando la carga del Navío de Acapulco al valor total reglamentado, pero consignando las mercancías enviadas a unos precios ínfimos para eludir la finalidad limitativa pretendida por el reglamento. El resultado era la entrada por Acapulco de grandes cantidades de productos asiáticos que no satisfacían los derechos fiscales correspondientes, el que los mercaderes filipinos obtuvieran inmensas ganancias y que al quedar cubierta gran parte de la demanda americana con el comercio de Manila existiera lesión para los intereses mercantiles andaluces.

Lógicamente, los comerciantes de Sevilla, como los de Cádiz [13], conocedores de estas prácticas fraudulentas, se quejaban del tráfico entre Manila y Acapulco con el argumento de «la ruina que causaba al comercio de España la introducción (en América) de tejidos de seda y demás géneros de la China», al igual que el daño que ello suponía para las propias manufacturas hispanas. A estas quejas respondían los mercaderes de Filipinas instando el que se aumentasen las cantidades autorizadas por el permiso, único medio de subsistencia del establecimiento asiático.

Tal cúmulo de razones y dispares argumentos produjeron una vacilante e indeterminada política gubernamental y administrativa acerca de esta cuestión, hasta que en 12 de agosto de 1702, tras el oportuno informe del Consejo de Indias, fue decidida una elevación en el valor del envío de géneros desde Manila a Acapulco al máximo anual de 300.000 pesos, autorizándose que en el retorno de metálico a Filipinas se elevara el límite hasta 600.000 pesos. A la par se adoptaban medidas para evitar los excesos y fraudes en la valoración de los carguíos, se procuraba garantizar la percepción de los derechos reales en Manila y Acapulco y se otorgaba el derecho de inclusión, como partícipes en el tráfico con América, a los naturales de España residentes en Filipinas y a los militares con destino en las islas, excluyéndose de aquella prerrogativa a los ministros, eclesiásticos (seculares y regulares) y a los forasteros en el archipiélago.

Pero estas concesiones eran una mínima contrapartida a la decidida política restrictiva del nuevo reglamento del comercio filipino con América, cuya principal finalidad, según decía Almodóvar, era «estrecharle y disminuirle». Así, con tal propósito, se prohibió a todos los habitantes de América entrar en dicho tráfico, reservándole a los filipinos, pero vedando a éstos, a su vez, el adquirir directamente

---

[12] *Ibídem* (Vol. V, pág. 220).

[13] «El monopolio de Sevilla, confirmado en 1591 y 1626, fue desapareciendo lentamente en el transcurso del siglo XVII en beneficio de Cádiz; pero permaneció la idea de un monopolio andaluz... (que) continuó ahogando la economía española hasta 1778... Al escándalo del contrabando entre la metrópoli y las colonias, debe añadirse el que daba lugar al que se hacía entre las mismas colonias o entre Méjico y Filipinas; ... el tráfico ilícito representaba los dos tercios del comercio colonial en el año 1686. Sin embargo, no hacía más que empezar. Debía alcanzar su máximo durante el siglo XVIII, a pesar de las reformas administrativas de los Borbones.» (VICENS VIVES, Jaime: *Historia Económica de España,* págs. 364-374, Barcelona, 1967.

en China los géneros apetecidos, limitando su compra a las mercancías que los chinos llevaran a Manila, controlando estas entradas al tiempo que se tasaba su precio en el que señalaran las autoridades.

Para Almodóvar, «tan considerables faltas de conocimiento sobre los primeros principios de comercio y economía, no podían menos de producir los fatales efectos que progresivamente fueron experimentando» [14]. A esta política errónea se uniría posteriormente la prohibición de despachar ninguna clase de género asiático desde cualquier punto de Nueva España hacia Perú, quedando en este sentido paralizado el tráfico de productos orientales anteriormente existente entre ambos virreinatos americanos.

La influencia y gestiones de los mercaderes andaluces y la reiterada denuncia del perjuicio que al comercio metropolitano causaba el tráfico filipino, con su excesiva y fraudulenta introducción en América de textiles asiáticos, conseguiría que finalmente (por Real Cédula de 27 de octubre de 1720), se prohibiera la entrada de tejidos de China, lo que provocó el clamor desesperado del comercio de Manila.

Contra tal disposición protestaban las representaciones cursadas desde Filipinas (del gobernador, audiencia, fiscal, arzobispo, cabildo, comunidades religiosas y ayuntamiento de Manila), manifestando la necesidad de conciliar los evidentemente opuestos intereses del comercio filipino y el de Cádiz y Sevilla, destacando una serie de argumentos [15], con los que pretendían —y lograron— que la Real Cédula de 1720 fuera revocada, llegándose así a la relativamente ventajosa situación que conocería el comercio filipino a partir de la posterior vigencia de la Real Cédula de 1734 (en cuyo capítulo 2.º se especificaban las razones y más amplios límites bajo los que se autorizaría el tráfico entre Manila y Acapulco, en el futuro) [16].

---

[14] ALMODÓVAR, duque de *Op. cit.,* (Vol. V, pág. 225)

[15] Eran tales argumentos del siguiente tenor: «ser más dañosos y traer mayores inconvenientes los fraudes del comercio de Sevilla y Cádiz que el de las Filipinas» por ser «más considerables los perjuicios de la ilimitada extracción de dinero por las flotas de América y puertos de España, que la limitada que se hace por Manila; porque esta plata va ordinariamente a parar a la China, *de donde no sale,* y como en un pozo queda entre los chinos que no son enemigos nuestros; pero la otra gira entre las naciones europeas, enemigas o usurpadoras de nuestro comercio y *circula una gran parte de aquel metal entre las naciones asiáticas contrarias o nada parciales de nuestras posesiones.* También se indicaba que «la decadencia de las manufacturas españolas debía atribuirse a la peste que había afligido la Andalucía a mediados del siglo antecedente; a la transmigración de la gente sana a Murcia y Valencia, donde se habían acrecentado las moreras y telares; a los impuestos exorbitantes, principalmente el de millones; a la concurrencia de estofas extranjeras, facilitada con la rebaja de derechos de aduana que se les había concedido; a la superior industria de fábrica inglesa, holandesa y francesa, que a favor de la libertad y privilegios que gozaban sus manufacturas habían suplantado a las de España»; e incluso al cambio de moda en los trajes, que había hecho decaer el valor de los tejidos de seda, no por la competencia de los géneros procedentes de China, sino por la supresión en el traje «llamado militar» de rizos, terciopelos, fondos y rasos.

Finalmente, confirmaba la certeza de tales motivos de decadencia el que «de mil toneladas de sedería que llevaba cada flota a América, eran escasamente 125 de fábricas nacionales, y que habiéndose juzgado a propósito para fomentarlas excluir las extranjeras, había sido preciso levantar inmediatamente la prohibición so pena de no despachar la flota, por no haber efectos con que cargarla.» (ALMODOVAR: *Op. cit,* págs. 228-230).

[16] Decía así el capítulo 2.º de la Real Cédula de 1734: «Atendiendo al derecho que tienen los naturales y habitantes de las islas Filipinas para comerciar con el Reyno de Nueva España, y siendo justo no negarles el comercio con la China, ni por consiguiente el tráfico con el referido Reyno de Nueva España de aquellos

Procede igualmente recordar que, precisamente en los momentos previos a que fuera definitivamente dictada esta última disposición de 1734, una precedente Real Cédula de 29 de marzo de 1733 concedía el establecimiento en Cádiz de una compañía privilegiada de comercio con el nombre de Filipinas, intento que fracasaría, pues las presiones de Manila, junto con la oposición mancomunada de las potencias europeas, impidieron su consolidación, no llegando a mantener relaciones efectivas con el archipiélago asiático.

Este frustrado propósito de conceder el tráfico con Manila a una compañía privilegiada se había suscitado tratando de emular el modelo holandés y, según Viñas Mey [17], tal intento pretendió atraer a nuestra patria los beneficios del comercio con Oriente a partir de la ventajosa circunstancia que suponía el dominio hispano sobre aquellas islas. Para este autor resulta evidente, de la lectura de los escritos de Ustáriz, la amargura con la que entonces, desde España, se consideraba el hecho de que Holanda se hubiera alzado con el control comercial y marítimo de las Indias Orientales. En efecto, la iniciativa en el descubrimiento y colonización de América, mantenida por España durante más de dos siglos, era una espléndida tradición que hacía que los escritores economistas hispanos de la época estimaran que todos los territorios y mares de las Indias —así Orientales como Occidentales— constituían algo privativo para la acción española; y al lamentarse del ejercicio por Holanda del dominio marítimo desde Arabia a Japón, lo consideraban un despojo del derecho hispano, en tanto que juzgaban como lícito y admisible el que España sostuviera el monopolio comercial sobre el continente americano.

Tal sentimiento reivindicativo e imperialista había hecho que, previamente al nacimiento en 1733 de aquella compañía, ya hubieran existido planes y sugerencias sobre el tráfico directo entre España y Filipinas. Ustáriz —recuerda Viñas Mey— hablaba de que algunos españoles «han ideado establecer la navegación y moderado tráfico en las Indias Orientales, pasando por la costa de Africa». Pero este rumbo no sería el elegido por la primera Compañía de Filipinas. Marcenado, autor del proyecto (en cuya realización se esforzó denodadamente el ministro Patiño), se inclinó en favor de efectuar aquel comercio por la vía del estrecho de Magallanes, por entender tal camino más breve, seguro, barato y sano que el que se practicaba mediante Nueva España. Estimaba que la compañía debía comenzar por «fortificar la tierra magallánica, un puerto, y construir allí almacenes y hacer el comercio en derechura por dicho

---

texidos en surtimiento, con los que se fabrican y producen en las mismas Islas, por no poder de otra forma subsistir y conservarse, ni ser bastante para ello los géneros y frutos que en ella se producen: Permito y concedo al referido comercio de Filipinas que cada año en el Galeón o Naos, que de aquellas Islas salieren para el Reyno de Nueva España por el situado de ellas, pueda enviar y envíe el referido Reyno 500.000 pesos de principal o empleo en Filipinas, en *Texidos y ropas de seda de la China,* en surtimiento y en los demás frutos y géneros que hasta ahora hubieren podido y debido comerciar, y que pueda retornar a dichas Islas en el referido Galeón o Nao *un millón de pesos* por cada año; empezándose a practicar este mi *Real permiso y reglamento,* desde el primer Galeón o Baxeles, que después de haber llegado este despacho a aquellas Islas, salieren de ellas para Nueva España, el qual se haya de continuar los años siguientes, y sucesivamente en adelante.» (ALMODÓVAR: *Op. cit.,* págs 231-233) (Los subrayados, así en el original).

[17] VIÑAS MEY, CARMELO: *Las Compañías de comercio y el resurgimiento industrial de España en el siglo XVIII* (Revista Nacional de Economía, núm. 36, pág. 263, Barcelona, 1922).

puerto», trayendo a España no sólo especias y perfumes de Oriente que evitaran la intermediación holandesa, sino también materias primas para las manufacturas de la metrópoli («algodón, seda y lino *en rama* para que tengan material y ganancia las fábricas de España»), y ejerciendo el monopolio del comercio intermediario de la plata («ganaríamos también lo que hoy ganan las Indias en el trueque de plata por oro de los chinos que comercian con Filipinas») [18].

La compañía, nacida para rivalizar con Holanda, fue concebida sobre principios análogos a los sostenidos por los competidores a los que se pretendía combatir, recibiendo la facultad de sostener fuerzas militares, ejercer soberanía en los territorios en que se estableciera, etcétera. El fracaso de aquel primer intento de erigir una compañía privilegiada para el comercio con Oriente y la comprensión de la necesidad de reducir aquellas pretensiones megalomaníacas a los justos límites de las posibilidades españolas, serían claros antecedentes para la fundación en 1785 de una segunda Compañía de Filipinas. La experiencia anterior haría que su establecimiento se hiciera con carácter exclusivamente mercantil, sin privilegios de soberanía, pues el interés del comercio y del Gobierno por hacer viable el tráfico directo entre la metrópoli y el archipiélago conllevaba concebirlo en el marco estricto de la realidad, proyectándolo con criterios de objetividad [18 bis].

Hecha referencia, por tanto, de los obstáculos e impedimentos que históricamente habían afectado al comercio con Filipinas, pasaba Almodóvar, en su versión, a tratar de las posibilidades que para el futuro ofrecían los recursos de aquellas islas. Así titulaba el Capítulo XI del Volumen V de su adaptación, *«Estado de las Filipinas, desde el año 1764 hasta el de 1785 en que se erigió la Real Compañía de su nombre: nociones de los géneros, frutos y comercio de estas islas.»*

Almodóvar, al valorar (aunque con carácter de nociones) los recursos para el posible desarrollo del archipiélago filipino, señalaba como hitos en la eventual transformación económica de las islas la salida de los ingleses de Manila, tras su conquista y saqueo de la ciudad en 1763 y la fundación de la Real Compañía de Comercio en 1785.

En efecto, el conflicto con Inglaterra había atraído la consideración de la Corte española hacia las Filipinas, y aquel interés conduciría a que se tomaran ciertas decisiones, entre las cuales —según Almodóvar— había destacado la de «abrir la navegación de España a Filipinas por el Cabo de Buena Esperanza, despachando varios buques del Rey por este rumbo que no habíamos frecuentado y que, en la pretendida exclusiva de los holandeses, siempre se habían visto obstáculos no vencidos hasta este tiempo». La política del ministerio de Floridablanca fue pausada y sus

---

[18] SANTA CRUZ DE MARCENADO, MARQUÉS DE: *Rapsodia económico-política,* (Cf. Viñas Mey: *Op. cit.,* pág. 266), Madrid, 1731.

[18 bis] En la Real Cédula de erección de la Compañía de Filipinas, de 10 de marzo de 1785, quedaba claramente especificada —pese al Reglamento para el comercio libre de 12 de octubre de 1778—, la inclinación de las autoridades españolas por el comercio exclusivo y privilegiado. El artículo XXIII de aquella Real Cédula decía: «En los veinticinco años de su duración (la Compañía) debe gozar de *privilegio exclusivo* para todas las expediciones que hiciere a las Islas Filipinas y otras partes de la Asia que tengan relación con ellas, y también para el retorno de sus frutos y efectos a los puertos habilitados de esta península.»

avances iban precedidos del aseguramiento previo de sus pasos. Así, la primera de esas expediciones partió de Cádiz en 1764 y se computaron 14 viajes, con sus retornos, hasta 1784. Por otra parte, se buscó la adquisición de plazas y facilidades comerciales en el litoral africano. Por el Tratado de San Ildefonso de 1778, Portugal cedió a España las islas de Fernando Poo y Annobon, reconociéndola derecho a traficar con los puertos de Río Gabón, Camarones, Santo Domingo y Cabo Famoso. Es poco conocido el hecho de que esta presencia de España en el golfo de Guinea fuera debida a las miras de expansión en Oriente que habría de realizar la compañía filipina [19].

Al margen de estos pasos previos para un posterior asentamiento eficaz del tráfico se habían considerado las posibilidades ofrecidas por las islas. En consonancia con ello, Almodóvar abordaba la exposición de los recursos naturales del archipiélago: realizaba un repaso de los géneros y frutos que ofrecían las Filipinas —ampliando mucho el inventario de posibles mercancías de comercio efectuado anteriormente por Cabarrús [20]— y juzgaba a las islas merecedoras de que en ellas se fomentase la agricultura, la industria y el comercio, ya que «propios para traficar, se dan en su feraz territorio más considerables productos que en ninguna parte del Asia». La enumeración de los que denominaba «excelentes artículos comerciables de su suelo» incluía: el *oro,* «allí objeto de comercio, como cualquier otro género, pues no se acuña en moneda ni se la ve correr en sus plazas»; la *plata,* que «aunque producto forastero debe regularse como propio, porque la situación local y política de Manila la constituye en mercancía del país, como que son nuestros pesos la única moneda que corre en la India»; los *sigayes* (caurís), «caracolillos que sirven de moneda para el comercio de Siam, Bengala y otras regiones de la India»; el *cobre,* «de que se acuña moneda en el país»; *hierro, azufre, salitre, ámbar,* además de *conchas de tortuga, nácar y perlas.*

Con referencia a la riqueza de sus producciones agrícolas, decía Almodóvar que el suelo filipino «recibe agradecidamente el cultivo de la *caña de azúcar»;* además de excelentes y abundantes otros frutos como el *coco, nipa, betel, areca, cacao, pimienta, canela, bachote* (especie de azafrán), *jengibre, alcanfor,* etcétera, y «cómo se sacan muy buenos *aceites de coco, de ajonjolí, de palo, de tangan-tangan* y de la *corteza del calingad».* Proseguía Almodóvar encomiando cómo «es pródigo aquel fértil suelo de preciosas maderas»: *sibucao* o *palo de Campeche; palo de Aguila, ébano, narra,* «especie de ébano rojo con vetas»; *tíndale* y *sándalo;* así como maderas para naves: *guijo,* «excelente para la construcción de marina»; *palo María,* «para la pequeña arboladura», y también materias propias para los barcos: *brea, abacá,* «especie de arbusto, llamado árbol del cáñamo, porque su corte sirve para hacer cables»; *gamati* o cabo negro, para el mismo uso; *bonote* o cairo (estopa de coco), «utilísimo para calafatear». Igualmente citaba como

[19] Viñas Mey, Carmelo: *Op. cit.,* pág. 267 (Floridablanca proyectaba encargar a la Compañía del comercio negrero —Fernando Poo sería mercado franco—, y del monopolio del ébano).

[20] La referencia de Cabarrús acerca de la «prodigalidad con que la Providencia parece haber sembrado en las Filipinas los géneros indispensables para el comercio», incluía: caurís, hierro, cobre, arroz, azúcar, tabaco, cera, pescado seco, oro, y más indeterminadamente, «varias especies de maderas exquisitas y otras varias producciones raras y desconocidas»; así como «muchas producciones de las Filipinas de cuyo sobrante podemos surtir a varias naciones de Europa». (vid. Díaz-Trechuelo Spínola, Lourdes: *La Real Compañía de Filipinas,* pág. 286, Sevilla, 1965).

mercancías de tráfico habitual en las islas «la *tela de vela* que se teje en Ilocos, velamen de gran uso en los mares de la India y Manila» y las *terlingas,* «especie de cotonia de mucho consumo».

Respecto a los abastecimientos que ofrecía el archipiélago, se excusaba de mencionar, por sabido, el *trigo, maíz* y otras cosechas establecidas desde la conquista, destacando una promisoria venta del *arroz* como «considerable artículo de comercio en la China y la India, donde suelen marrar las cosechas, a un punto que muere de hambre infinita gente». Igualmente proclamaba la autosuficiencia de las islas: «no depende de otros países su propia subsistencia; la tiene bien segura este prodigioso archipiélago; no hay región de Asia más abundante», y cerraba tan positiva afirmación indicando cómo las Filipinas, además de contar con cuanto necesitan para la manutención de sus habitantes y el comercio, podrían completar sus producciones con «las especierías, si se las naturalizase, propagándolas eficazmente desde el territorio tan vecino de las Molucas».

Finalmente consideraba las tres mercancías en cuyo potencial desarrollo veía una mayor rentabilidad futura: el algodón, la seda y el añil. «El *algodón* —decía— es de excelente calidad; ya en el día se cuenta por un precioso artículo de comercio y es capaz del extraordinario fomento de industria... Le ha empezado a promover la Sociedad Económica y puede hacerle prosperar la compañía. La *seda* es en Filipinas un nuevo fruto, que por dirección y encargo de la Sociedad en 1780, envió desde la China el P. Galiano, religioso agustino, y prevalece prodigiosamente; se hacen nueve cosechas al año y es susceptible de inmensas ventajas. El *añil* es otro precioso género que antes era de mala calidad, cultivado con descuido y casi inservible, pero desde el año 1779 ha sido promovido eficazmente, y debe ser este género un considerable objeto de comercio muy digno de una protección bien entendida».

Pero el inventario de las riquezas naturales y producciones de las islas no podía hacer olvidar sus recursos humanos: la información demográfica que ofrecía Almodóvar [21] era más amplia que la aportada por Raynal, quien decía que «en todo el archipiélago no se enumera, según el recuento de 1752, más que un millón trescientas cincuenta mil indígenas que se hayan sometido al yugo español» [22].

Esta escueta referencia era muy ampliada por Almodóvar, incluso con consideraciones étnicas y antropológicas de la que describía como «numerosa población filipina», tanto de las «naciones salvajes o bravas» —cuyo cómputo era «regulación arbitraria»— como de los indígenas habitantes del «país dominado», sobre los que «no se padece esta incertidumbre, especialmente en los naturales reducidos al cristianismo, pues el cálculo es seguro, en lo posible, por medio de los párrocos». Indicaba Almodóvar —sobre datos actualizados en 1783— que según los estados remitidos, la última numeración hecha por diócesis «ofrecía un total de 1.196.953 habitantes». A esta matrícula eclesiástica debía añadirse la correspondiente a gentiles y moros

---

[21] ALMODOVAR, DUQUE DE: *Op. cit.*, vol. V, pág. 134.

[22] RAYNAL, GUILLAUME THOMAS: *Histoire Philosophique et Politique des Etablissemens et du Commerce des Européens dans les Deux Indes.* (Vol. III, pág. 103, Ginebra, 1780).

tributarios, «con cuyo número pasa el estado de población del millón trescientas cincuenta mil almas en que lo regula el abate Raynal» [23].

Este recuento de los recursos filipinos en producciones y población hacía que Almodóvar confiara en el futuro desarrollo económico de las islas y en el porvenir del comercio hispano con Oriente: «el más poderoso medio de que se vean florecientes las Filipinas —señalaba— es de hacer cultivar sus fértiles, dilatados campos y dar valor a sus frutos. Sobre estos principios debe fundarse el fomento de la industria, la que ha de dar movimiento a la circulación de su tráfico. Este obliga, precisamente, a formar en Manila el centro de las operaciones del comercio español en Asia»; y completaba su consideración señalando que el estímulo de la producción y tráfico de los géneros asiáticos no podía perjudicar —competitivamente— a las mercancías metropolitanas, pues «desprovista España de manufacturas propias para su propio consumo y para surtir el de sus vastísimas posesiones del Nuevo Mundo, está muy lejos de creer que pueda perjudicarla el lucroso comercio (con Oriente) tan apetecido por los demás pueblos de Europa. *Debe fomentarlo por todos los medios y promover la felicidad de sus posesiones asiáticas,* y dado que —según decía— las naciones rivales abusaban de las ventajas que España les ofrecía con su pasiva actitud comercial: «más decoroso, más útil, más necesario y aun urgente, es salir de aquella especie de dependencia; disminuir en lo posible su abrumadora preponderancia; sacudir tan vergonzoso yugo y *obrar activamente, manejando con inteligencia nuestros inmensos recursos, sabiendo proteger nuestros propios y verdaderos intereses».*

Asimismo, no dejaba de valorar la situación estratégica del archipiélago: «los inconvenientes casi inseparables en las nuevas empresas desaparecen por la misma posición de nuestras islas: situadas ente el Japón, China, Conchinchina, Siam, Borneo, Célebes y las Molucas, se hallan en proporción de entablar sus relaciones mercantiles con estos diferentes estados. (Igualmente) la distancia del Malabar, del Coromandel y de Bengala, no impiden la eficaz protección de las factorías que se juzgase oportuno formar o establecer en aquellas industriosas costas». Por otra parte, el hecho de que Filipinas produjera abundantes materiales para marina, permitiría la construcción de navíos en las islas que aseguraran el transporte —y el beneficio del flete—, e incluso un adecuado despliegue naval defensivo en relación con las costas americanas del Pacífico: «el fomento de la marina mercantil, tributa los más inmediatos medios para el servicio de la Marina Real: a una y otra pueden surtir y proveer las islas abundante y ventajosamente. Desde éstas puede atenderse, al menos provisionalmente, a la

[23] Detallaba Almodóvar: «El Arzobispado de Manila, 405.657 almas; el Obispado de Cebú, 335.307; el de Nueva Cáceres, 158.398 y el de Nueva Segovia, 297.561», y confirmaba tal cómputo señalando que «concuerda con estas relaciones la operación hecha en las provincias por *tributos,* que así llaman a cada padre o cabeza de familia. Se incluyen en ella infieles y cristianos..., aunque de unos y de otros hay muchos exentos, y aún tribus enteras; sube este estado a 242.368 familias, que hacen 1.211.840 almas, a razón de cinco individuos por *tributo,* regulación moderada en Filipinas donde son muy fecundas las mujeres. A esta circunstancia se debe añadir la de que todos los pueblos de Filipinas tienen mucho mayor número de almas del que consta por los estados que se presentan, pues aunque los párrocos forman lista anual de toda la gente del pueblo, por más eficaces que sean sus diligencias, no suelen saber a punto fijo su verdadero número, porque siempre lo minoran los caciques, a cuyo cargo corre la cobranza del tributo.»

defensa de las costas de América, especialmente las de California y sus establecimientos del noroeste».

En su recuento de las posibilidades de las Filipinas, Almodóvar no olvidaba su integración en el más amplio cuadro del imperio español y las ventajas de concertar su actividad con los recursos de las posesiones americanas: «la plata —decía—, vehículo de todo el tráfico, es fruto español. Con éste negocian en el Asia todas las naciones de Europa. Antes de que llegue a su destino aquel rico metal, ha tenido que pagar derechos considerables, hacer varios giros y correr grandes riesgos. Si por parte de la España pasa directamente del Nuevo Mundo a Filipinas, goza el español sobre el extranjero el impuesto, el tiempo y los seguros, de suerte que, en apariencia, entrega la misma suma que las naciones rivales y, en realidad, paga mucho menos que ellas» [24].

Tan risueñas perspectivas servían a Almodóvar como antecedente para exponer, en el capítulo XII del volumen V de su adaptación, las medidas adoptadas por el Gobierno español tras iniciar, como se ha dicho, la navegación a Oriente por el rumbo del cabo de Buena Esperanza. Dicho capítulo llevaba por título: *Erección de la Real Compañía de Filipinas: sus operaciones y su estado hasta 1790.*

El primer quinquenio de actividad de la Real Compañía de Filipinas

Superados los inconvenientes que habían desanimado la navegación española por la ruta del Indico, surgían posibilidades para el desarrollo del comercio español con Filipinas y para la constitución de la entidad que había de realizarlo: en ello jugó un papel esencial la situación por la que atravesaba la Compañía de Caracas, entonces privada de su privilegio exclusivo, sin el cual —como señala Almodóvar—, «difícilmente podía continuar con suceso sus operaciones». El control, de hecho un monopolio, en el transporte y comercialización de los productos venezolanos ejercido por la

[24] Esta consideración de Almodóvar acerca de la favorable situación comercial española, merced a su control sobre la plata americana, era la traducción literal de un comentario de Raynal *(Op. cit.,* Vol. III, pág. 123); posibilidad que, igualmente, había sido apreciada en 1785 por el Conde de Cabarrús en su escrito al ministro de Hacienda don Pedro de Lerena: «¿Qué damos al Asia?» —preguntaba Cabarrús, aludiendo al comercio de la Compañía cuya fundación propugnaba— «La Plata, pero se la daremos —aunque con alguna rebaja para asegurarnos de la preferencia siempre— por el precio que se la vendan los demás europeos, recargada a un 40 por 100 desde que salió de nuestra América; en el día va esta plata al Asia por cien rodeos que enriquecen a las naciones intermedias que la llevan. Apropiarnos esta ganancia inmensa y segura, me parece tan fácil como justo» (DÍAZ-TRECHUELO, Lourdes: *Op. cit.,* pág. 285).

Como vemos, aunque aparentemente puede atribuirse la idea a Raynal, con antelación él también había sido considerada esta cuestión por el Marqués de Santa Cruz de Marcenado y Bernardo Ward, en el reinado anterior a Carlos III: «El comercio entre España Nueva y la Asia, por medio de Filipinas —escribía Bernardo Ward—, merece que se ponga todo cuidado en extenderle más, tanto en países como en géneros, aprovechándonos de las ventajas que llevamos a los demás europeos, en tener, de cosecha propia, lo que es de aceptación general en toda la Asia, que es la plata, con la cual podemos hacer dos ramos de comercio, uno con las naciones asiáticas y otro con los europeos de Asia; pues si éstos tuvieran seguridad siempre de hallar en Filipinas la plata que necesitan, a un precio fijo, se contentarían, en lugar de dinero en especie, con llevar letras de España contra la caja de Manila... Podrá S. M. dedicar algunos millones a este cambio, en que ganará considerablemente, no sólo vendiendo plata a los europeos, sino también trocando plata por oro entre aquellos naturales» (Cf. VIÑAS MEY: *Op. cit.,* pág. 267).

Compañía de Caracas, la había enfrentado con los intereses criollos, y la declinación de sus negocios a partir de la vigencia del reglamento para el comercio libre de 12 de octubre de 1778 la llevaría a ser reemplazada por la nueva Compañía de Filipinas —subrogada en sus derechos— desde 1785 [25].

Así, en 1784 —precisaba Almodóvar—, se propuso a la Junta de la Compañía de Caracas por «uno de sus individuos, acostumbrado ya a llamar la atención pública a grandes cosas, la empresa del comercio del Asia enlazándole con el de América y Europa. A este fin produjo un papel en que indicaba su proyecto con la claridad, brevedad y sencillez propias de su pluma y de aquella ocasión». [26] Aceptado aquel proyecto por los accionistas, dio lugar a un plan que mereció la aprobación del monarca, concretada en la publicación de la «Real Cédula de erección de la Compañía de Filipinas», de 10 de marzo de 1785; los objetivos que el Gobierno y la Compañía se habían propuesto con aquella fundación eran, de una parte, «el giro y reunión del comercio de Asia con el de América y Europa», y de otra «el fomento de las producciones y de la industria en las mismas islas», para lo que contaría con la ayuda temporal de privilegios y facilidades, si bien «el privilegio exclusivo» que se le concedía lo era a la Compañía de Filipinas para el comercio asiático, pero no para el americano que practicaría como heredera y sucesora de la antigua Real Compañía Guipuzcoana de Caracas [27].

---

[25] «En 1728, el Rey Felipe V otorgaba la Cédula que establecía los privilegios de la Real Compañía de Caracas..., el monarca no concedía, sin embargo, el privilegio de exclusividad a la Compañía; se reservaba el derecho a armar otros navíos, de ser necesario, con privilegios semejantes o diferentes... La Compañía Guipuzcoana no deseaba sólo comerciar, sino destruir la competencia... La Guipuzcoana apetecía un monopolio; luchó por él y lo alcanzó de hecho... Se hizo otorgar en el puerto de Maracaibo el tráfico hacia la región andina, rica, sobre todo, en cacao; las exportaciones de este producto supusieron la carga regular y constante de la Guipuzcoana, que aumentaron sin cesar de 1731 a 1785... Sin embargo, los plantadores venezolanos no estaban enteramente satisfechos de las consecuencias del establecimiento de un tráfico regular hacia España que eliminaba su fructífero contrabando con otras naciones. En efecto, los precios bajaron en un 50 por 100 ante la falta de concurrencia a causa del monopolio..., consiguientemente el monopolio fue atacado directamente..., y la Compañía Guipuzcoana fue eliminada, o más bien reemplazada, en 1784, por la Compañía de Filipinas.» (PARRA PÉREZ, C: *Les prolongements américains de l'économie maritime auropéene au XVIIIe siècle: la Compagnie de Caracas,* en Actas del IV Coloquio Internacional de Historia Marítima, pág. 247, Ed. Ecole Practique des Hautes Etudes, Paris, 1962).

La situación de la Compañía en 1784 era insostenible: en el escrito de Cabarrús —antecedente de la fundación de la Compañía de Filipinas—, de 1785, se decía: «los accionistas no han percibido repartimiento alguno en cinco años..., un terror pánico se ha apoderado de los más; el afán de comprar acciones se ha convertido en ansia de venderlas y se han visto envilecidas en carteles públicos estos mismos efectos, que desde el establecimiento de la compañía se habían tenido por los más preciosos y seguros.» (Vid. DIAZ-TRECHUELO, M.ª Lourdes: *Op. cit.*, pág. 28, que comenta al respecto: «El plan de Cabarrús..., tenía por finalidad inmediata salvar a la Compañía de Caracas..., ésta se hallaba a punto de desaparecer a causa de la libertad de comercio decretada por Carlos III en 1778, que le impidió hacer repartos de dividendos desde 1780»).

[26] El personaje aludido por Almodóvar era el conde de Cabarrús, encarcelado desde 1790 a 1793. La mención enaltecedora, aunque anónima, de sus capacidades, en el mismo año de su detención, prueban la dignidad del carácter de Almodóvar.

[27] La Real Cédula de erección de la Compañía de Filipinas, de 10 de marzo de 1785, establecía: «En los 25 años de su duración (la compañía) debe gozar de *privilegio exclusivo* para todas las expediciones que hiciere a las islas Filipinas y otras partes de la Asia que tengan relación con ellas, y también para el retorno de sus

Publicado el volumen V de la versión española de la «Historia de las dos Indias», en 1790, los datos del estudio de Almodóvar (que enriquecían la información aportada por el original francés), lógicamente no comprendían más que los referentes al primer quinquenio de actividad (1785-1790) de la Real Compañía de Filipinas [28].

Señalaba Almodóvar cómo la compañía, en el intento de combinar su beneficio con el desarrollo de las islas, se orientó —antes de «entablar en adelante nuevos cultivos»—, a los del añil, azúcar, pimienta y algodón, y describía el desenvolvimiento de los mismos.

Respecto del *añil,* precisaba cómo, según el informe de 1788, «no ha sido necesario mucho para propagarlo, sino inspirar confianza en los indios y adelantarles cortas cantidades con que habilitarles utensilios». La Compañía había exportado, en 1786, 14.350 libras de añil, y tenía compradas, en 1788, 34.263 libras (un aumento del 230 por 100 en sólo dos campañas), éxito de su cultivo que acabó por desbordar las necesidades de la compañía: «ha ido tomando gran incremento la cosecha de añil —indicaba el informe de 1789—, ...de modo que puede resultar onerosa a la compañía su copiosa exportación; ...(las) anuales inversiones ya establecidas (en este producto), componen fondos de consideración con que debe contar la dirección de Madrid para sus remesas. Sobre este fundamento han pensado los directores que convendría templar el ardor de los labradores, inclinándoles a dividir su aplicación hacia otras producciones igualmente ventajosas».

Del informe de 1788 se deducía que el *azúcar* había tenido también un claro desarrollo: «en 1786 solamente se sacaron 360 arrobas para España, y ya en 1788 la cantidad de 9.663 arrobas para remitir a China, Costa (Malabar) y España», lo que suponía haber incrementado el volumen de su exportación, en los dos años transcurridos, en más de 26 veces. Con referencia a la *pimienta,* se indicaba que había sido preciso proceder con más lentitud, pese a su abundancia, «ofreciendo a los indios comprar cuanta presenten, a precios corrientes», habiendo contratado la Compañía en algunos plantíos adquisiciones por un quinquenio.

El informe de 1789 calculaba que «dentro de tres años podrá exportar la compañía 9.600 picos de a 137,5 libras (1.320.000 libras de pimienta), y en años sucesivos «se podrá proveer a la España, a la América y aun a buena parte de Europa..., de una pimienta cuya calidad no deja de desear nada».

---

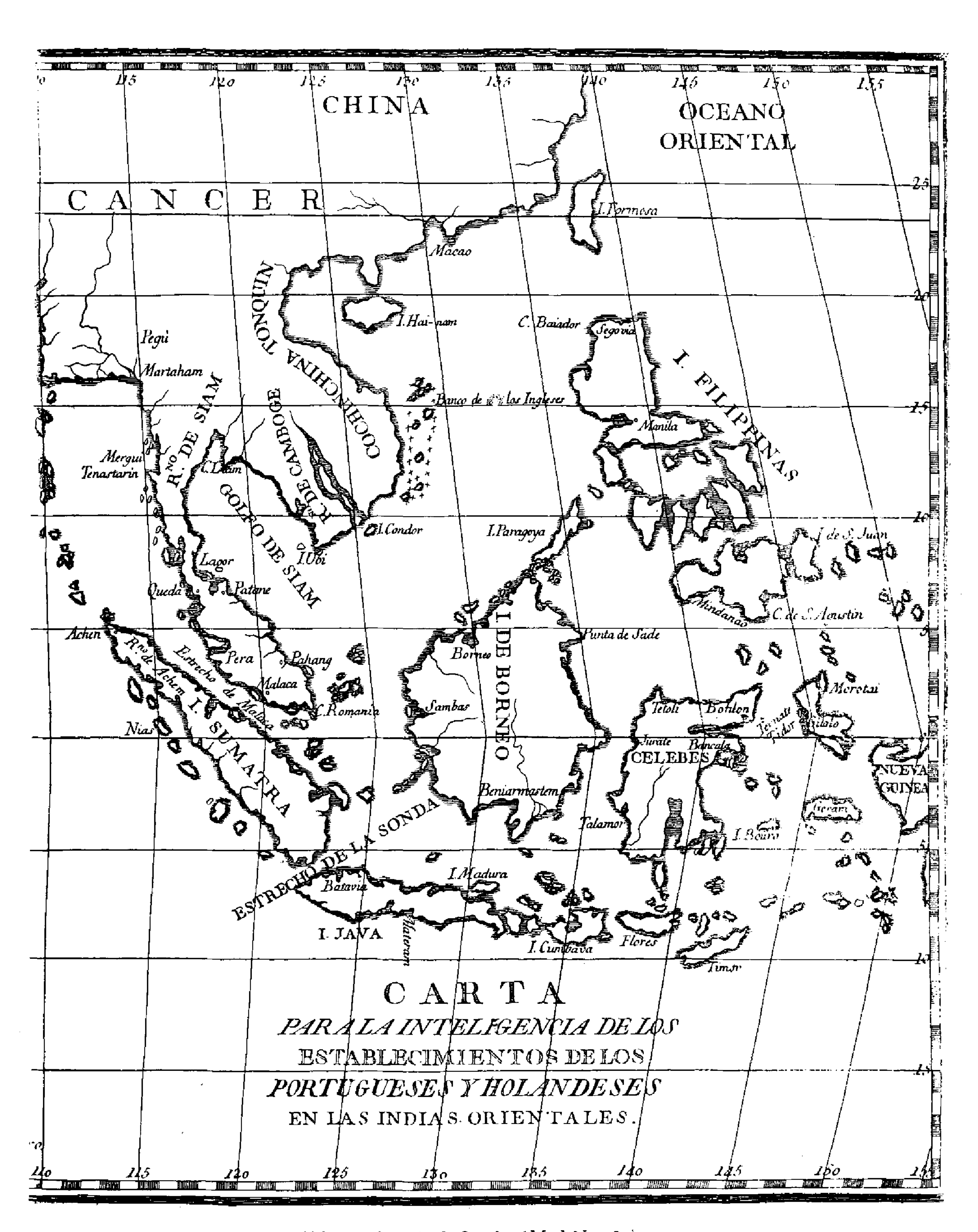
frutos y efectos a los puertos habilitados de esta península; de modo que en dicho término *sólo los navíos de la compañía podrán traficar, o en derechura o por los puertos de la América meridional, con las islas Filipinas y provincias de Asia»* (artículo XXIII); «Además del *privilegio exclusivo que le concedo para la navegación a Filipinas,* podrá la compañía girar, negociar, despachar sus embarcaciones con registros a mis dominios de América *como cualquier otro vasallo mío,* no gozando en estas expediciones de privilegio, ni exención, en ida ni vuelta.» (artículo XXIV).

[28] La base documental utilizada por Almodóvar fue un extracto del informe sobre «el fomento de la agricultura, industria y comercio y las cantidades de frutos y manufacturas extraídos en partida de registro», presentado por la Dirección de la compañía en Manila en 18 de noviembre de 1788; una síntesis del informe que en 10 de julio de 1789 había enviado la Dirección en Manila a sus superiores en Madrid; el estado general realizado por la Junta de Gobierno de la compañía en Madrid, acerca de los «capitales que ha girado y el comercio que ha hecho desde su establecimiento en 1 de julio de 1735, hasta fin de septiembre de 1789»; y el detalle de las cargas traídas de retorno a Cádiz, desde el 14 de septiembre de 1787 al 23 de agosto de 1790.

En cuanto al *algodón,* destacaba Almodóvar refiriéndose al informe de 1788, cómo «la Compañía, aunque con desconfianza, hizo el ensayo de remitir a China 150 sacos, que tuvieron una salida asombrosa, y son sumamente favorables las noticias recibidas de Cantón; en consecuencia, se trata de tomar las más eficaces providencias para su fomento... Debe considerarse el algodón como el más rico patrimonio de las islas, y su propagación como el más útil y glorioso triunfo para la Compañía. Va a ser este artículo el fundamento más sólido de una importante revolución mercantil en el sistema actual del comercio asiático, que puede causar no pequeña sensación en el de Europa. Para formar una idea clara y justa —cuya verdad haya de ser el fundamento de todos los cálculos y especulaciones que ofrece este ramo—, debe suponerse que la propagación del algodón en Filipinas es, no sólo posible, sino fácil: su precio es el mismo que en la costa del Malabar y goza de la especial ventaja de que la conducción a Cantón se hace con más facilidad y mejores proporciones que la de Malabar. El viaje desde Bombay o Surate a la China necesita (del) monzón, y sólo se hace una vez al año (en tanto que) desde Manila no hay semejante sujeción: se hace en diez, doce o quince días (y) suponiendo tres meses en ida, mansión y vuelta, pueden hacerse al año cuatro expediciones (con lo que) a los provechos de la más pronta, repetida y barata navegación, puede añadirse el beneficio de los retornos y de los fletes. (Actualmente), entre la China y las islas, se hace un extenso tráfico para el consumo de éstas y las exportaciones a Acapulco, que puede regularse en un millón anual de pesos. Las consecuencias económicas, mercantiles y políticas que ofrecen estas especulaciones presentan la más hermosa perspectiva de prosperidad con la proporción de realizarse. Empleando en este artículo el corto espacio de cuatro o seis años, con actividad y esmero, debe hallarse el sólido, verdadero y permanente interés de las islas; la esperanza de numerosa marinería española en Asia; el poder, la consideración y la fortuna de la Compañía en la India y la fundada probabilidad de entrar en una concurrencia ventajosa de oportunas adquisiciones, cuyas resultas den un aumento de utilidades y conveniencias para las ventas en Europa, que la pongan en el alto y respetable pie a que puede aspirar».

En el informe de 1789 se indicaba que la semilla, sembrada sin fraude, podría producir dentro del año 20.000 pies de algodón limpio (2.750.000 libras); en esta inversión se emplearían unos 130.000 pesos: «una gran parte se había de remitir a la China para su venta, cuyo producto podría servir para las atenciones de aquel departamento y, a proporción de su aumento, podría cubrir aquellas operaciones y aún hacer remesas a la India con el sobrante, de suerte que el dinero efectivo empleado en este ramo, podría quedar en las islas y la venta de algodón producir del 20 al 25 por 100 de ganancia».

Al margen de estos cuatro cultivos especiales, también recogía Almodóvar las referencias que sobre la seda y la canela hacían aquellos informes. Respecto de la *seda,* el de 1788 atribuia su progreso al «primer fervor y celo de la Sociedad Patriótica» (la Sociedad Económica de Manila), y a la continua reproducción de las hojas de morera, «ventaja que acaso no disfruta otro país» de cuantos la cultivan. Sin embargo, el informe era cauteloso en sus previsiones: «se hallan ya plantados muchos millares de pies», por lo que aconsejaba para el cuidado de aquella producción «la introducción



Edición Antonio de Sancha (Madrid 1784).

de algunos chinos, y también de algunas familias de Granada, Valencia y Murcia», trabajadores expertos que pudieran darle «un impulso más rápido y ventajoso». Entre tanto, a la Compañía sólo cabía adelantar fondos que estimulasen el cultivo de morera «y comprar toda la seda que se le presente», pese a la pérdida —decía— que supone el que sea considerada «cara y no de buena calidad, como suele acontecer en los primeros ensayos», y de que —según los mismos chinos— «fuera inferior a la de Nankin, aunque mejor que la de Cantón».

En el informe de 1789 se mantenía la reserva acerca del desenvolvimiento de la producción sedera, si bien se aconseja seguir financiándola como las demás, ya que «es preciso advertir, como cosa muy cierta, que si se dejase de comprar cualquiera de estos ramos, decaería la agricultura y el concepto de la compañía, de modo que su pérdida no se repararía en diez años».

Finalmente, en cuanto a la *canela*, el informe de 1788 indicaba que tal artículo «ha tenido y tiene grandes contradicciones»: impedía que se hicieran grandes acopios en Mindanao, la «preponderancia de los moros y la debilidad de nuestros presidios», si bien, mejores perspectivas presentaban los plantíos de la isla de Luzón.

Con independencia de dichos informes, la situación de la Compañía de Filipinas y su gestión comercial se evidencian más claramente en el «Estado general realizado por su Junta de gobierno al 30 de septiembre de 1789», reproducido por Almodóvar, y en el que se resumía la actividad de la Compañía en los años iniciales de su funcionamiento.

Sus datos —para mayor simplificación y más fácil obtención de conclusiones—, los hemos sintetizado en el cuadro I, recogiendo en él los valores parciales referentes al tráfico y operaciones realizadas con Filipinas por la Compañía; por otra parte, a continuación de cada uno, se indica el del total correspondiente a dicha operación en ultramar, permitiéndonos esto apreciar la importancia relativa del tráfico filipino en el conjunto del de la compañía. En dicho cuadro I se recogen tanto los envíos (mercaderías y fondos remitidos a las islas), como los retornos —en mercancías— efectuados desde Filipinas en el período considerado (desde 1 de julio de 1785 a 30 de septiembre de 1789). Se completa esta información en el cuadro II, que incorpora el detalle de los navíos utilizados, rumbos, duración de las travesías y valor de sus cargamentos de retorno; en el cuadro III se recoge la especificación desglosada de los textiles de algodón transportados a la península; y en el cuadro IV se reflejan los aspectos financieros de la Compañía: capitales, caudales empleados en la circulación comercial y ganancias obtenidas. La diferencia entre los valores del tráfico con ultramar y con Filipinas, determina esencialmente el valor del tráfico con América.

La brevedad del período referido —apenas un quinquenio—, conlleva la duda acerca de la representatividad de los datos. No obstante, consideramos que el quinquenio inicial de la Compañía es una etapa fundamental, ya que, aunque no informa sobre un lapso de tiempo dilatado, ofrece referencias válidas acerca de cómo se estructuró el tráfico, cuáles fueron los planteamientos de la Compañía, y anticipa el resultado de aquella empresa económica.

Por todo ello, siguiendo el esquema del cuadro I, podemos extraer las siguientes consideraciones:

CUADRO I

Envíos generales a Filipinas

Número de navíos despachados .... *10 (40)*
Número de las tripulaciones .... *1.398 (2.684)*

		Filipinas (reales)	**Ultramar (reales)**
EN MERCADERIAS:			
1. *Total importe de las mercaderías enviadas*		6.987.472	56.233.490
— En mercaderías extranjeras (a precio de compra)	1.197.171		33.085.947
— En mercaderías nacionales	5.790.301		23.147.543
2. *Derechos de estas dependencias en todo su circuito*		209.504	15.689.045
3. *Seguros, comisiones, fletes y gastos*		2.454.713	11.468.885
4. *Total valor de los cargamentos despachados a Asia* (1+2+3)		9.651.689	83.391.420
(Comercialización):			
5. *Total de lo vendido y existente*		9.694.350	91.964.784
— Importe de las ventas hasta 31 de diciembre de 1788	3.597.527		40.713.768
— Existencias que resultan en 31 de diciembre de 1788	6.096.823		51.251.016
6. *Producto de ganancias en las mercaderías vendidas* (5−4)		42.661	8.573.364
EN PLATA Y CREDITOS:			
7. *En escrituras a riesgo, crédito y dinero efectivo, procedentes de desembolsos en Europa*		110.801.600	169.558.822
8. *Producto de ganancias en la negociación de esos fondos*		196.081	4.306.815
(Resultados):			
9. *Total de ganancias en los envíos* (6+8)		238.742	12.880.179

Retornos generales de Filipinas

Número de navíos arribados .... *9 (29)*

EN MERCADERIAS:			
10.	*Costo sobre factura de los retornos*	81.836.632	110.070.876
11.	*Derechos que han contribuido los retornos*	5.571.359	21.553.735
12.	*Seguros, comisiones, fletes y gastos*	37.353.965	44.770.901
13.	*Total valor de los cargamentos de retorno de Asia* (10+11+12)	124.761.956	176.395.512
(Comercialización):			
14.	*Total de lo vendido y existente*	129.066.501	183.857.704
	— Importe de las ventas hasta 30 de septiembre de 1789 ....31.626.600		82.393.951
	— Existencias que resultan en 30 de septiembre de 1789 ....97.439.901		101.463.753
(Resultados):			
15.	*Producto de ganancias en las mercaderías de retorno* (14—13)	4.304.545	7.462.192

Envíos a Filipinas: Los navíos despachados a las islas supusieron una cuarta parte del total de los enviados a ultramar, por lo que numéricamente el tráfico desde la metrópoli tuvo mayor intensidad con América que con Asia; las tripulaciones empleadas no guardaron aquella proporción, ya que prácticamente fue equivalente la marinería embarcada en ambos rumbos: la mayor proximidad a España de los puertos americanos explica esta circunstancia. Según el cuadro II, de los diez navíos despachados a Filipinas, tres lo fueron directamente por el cabo de Buena Esperanza, y los siete restantes por el cabo de Hornos, tocando en puertos de América del Sur. Como vemos, la Compañía dio cumplimiento a la recomendación establecida en el artículo XXVI de la Real Cédula de erección, cuando señalaba que, si bien las expediciones «podrán dirigirlas en derechura por el cabo de Buena Esperanza..., la prevengo que procure dirigirlas por el cabo de Hornos, con escala en los puertos de mis dominios del mar del Sur, ...para verificar la unión tan deseada e importante de los intereses de todos mis dominios y vasallos» [29].

El importe —a precio de compra— de las mercaderías enviadas a Filipinas por la compañía, representó el 12,4 por 100 del total de las que transportó a ultramar; es decir, que el importe de lo que remitió a América fue unas siete veces superior a lo

[29] ALMODÓVAR, DUQUE DE: *Op. cit.*, Vol. V (piezas anexas, pág. 33).

enviado a Asia. Si se considera el valor de los cargamentos despachados —precio de compra más impuestos y gastos por seguros, comisiones, fletes y varios—, los envíos a Filipinas supusieron el 11,5 por 100 del valor total de los realizados por la compañía: la repercusión mayor de aquellos gastos en el tráfico filipino se vio superada por la menor incidencia fiscal sobre el mismo [30].

En cuanto al origen de las mercaderías, las cursadas a Filipinas eran mayoritariamente de procedencia nacional (su importe casi cinco veces superior al de las extranjeras), pero en el total del tráfico de la compañía, las mercancías de origen foráneo (el 59 por 100) superaban a las de procedencia metropolitana, lo que significa que América recibía de la compañía más efectos extranjeros que nacionales; así, la exención total de impuestos para las mercancías españolas estimuló su remisión al archipiélago filipino, en un privilegiado comercio asiático, lo que no sucedió con el americano.

Los gravámenes fiscales sobre los envíos a Filipinas, en todo su circuito, apenas son representativos, dado el favorable tratamiento impositivo de que gozaban según el artículo XXVII de la Real Cédula de 1785. El valor de los derechos al Real Erario por los envíos a Filipinas, en relación con la recaudación total obtenida por el fisco sobre lo transportado a ultramar por la compañía, sólo supuso el 1,32 por 100; lo que indica que, desde el punto de vista del fisco, la contribución por los envíos a América era incomparablemente más provechosa que lo recaudado sobre las remesas de Asia.

Los distintos gastos por seguros, comisiones, fletes y varios, suponían en los envíos a Filipinas, una cuantía equivalente al 35 por 100 del valor inicial de compra de las mercaderías. La relación de dichos gastos sobre el valor de todos los envíos ultramarinos de la Compañía representaban el 20 por 100, lógica disminución motivada por el hecho de que, por distancia y riesgos, el costo de aquellos gastos era menor en el tráfico americano que en el asiático.

Respecto a la comercialización de los envíos, sobre el valor total de los cargamentos remitidos a Filipinas, las existencias en 31 de diciembre de 1788 suponían un 63 por 100; es decir, se había vendido por un importe de 3.554.866 reales, con una ganancia de 42.661; consiguientemente, el beneficio sobre ventas representaba el 1,2

---

30 El artículo XXVII de la Real Cédula de erección de la compañía, la eximía totalmente del pago de derechos sobre los frutos y géneros propios de España y América enviados a Asia. Las mercancías extranjeras con igual destino, embarcadas en España, pagaban el 2 por 100 de derechos, aunque si alguna de ellas, durante el tránsito a Filipinas, era desembarcada en América, pagaba allí los mismos derechos de entrada que estaban establecidos para aquel destino, estando desgravadas las que se embarcaran en América para Filipinas, de haber ya satisfecho los impuestos que causaron a su ingreso.

El artículo XXVIII declaraba libres de derechos hasta la cantidad de 500.000 pesos fuertes de plata amonedada en cada navío que la compañía dirigiera a Filipinas, sacándolos de España, pero si los extraía de América pagaba el 2,5 por 100 de gravamen.

El artículo XXXVIII imponía un 5 por 100 de derechos de entrada en España —sobre el valor de los precios corrientes— a todas las mercancías asiáticas no filipinas. En dicho gravamen se incluían todos los derechos de salida de Filipinas y de entrada en la península. En el caso de que parte de aquellas mercancías se reexportasen a países extranjeros, se devolvía a la compañía el 3,5 del 5 por 100 que satisfizo a su ingreso. Si las mercancías eran producciones naturales de Filipinas, no tenían gravamen de salida en las islas ni de entrada en España.

CUADRO II

ENVIOS (1)

Cádiz-Manila

Navío	Fecha salida	Fecha llegada	Rumbo
N.ª S.ª Placeres	(-)- 9-85	(-)- 9-86	Cabo de Hornos
N.ª S.ª Nieves	(-)- 1-86	8- 8-86	Cabo B.ª Esper.
Aguila Imperial	(-)- 1-86	8- 8-86	Cabo B.ª Esper.
Astrea	1- 9-86	(-)	Cabo de Hornos
Purísima Concepción (alias) Rey Carlos .	4- 1-87	(-)	Cabo de Hornos
Santa Rufina	7- 9-87	(-)	Cabo de Hornos
N.ª S.ª Dolores	23-11-87	(-)	Cabo de Hornos
N.ª S.ª Nieves	5- 3-88	(-)	Cabo B.ª Esper.
N.ª S.ª Placeres	9- 9-89	(-)	Cabo de Hornos
N.ª S.ª Concepción (alias) Clive	(-)	(-)	(-)
Purísima Concepción (alias) Rey Carlos .	25-11-88	(-)	Cabo de Hornos
Totales	(10)		

RETORNOS

Manila-Cádiz

Navío	Fecha salida	Fecha llegada	Rumbo (3)	Valor retornos (costo S/factura) en reales (1)
N.ª S.ª Placeres	12- 1-87	14- 9-87	Cabo B.ª Esper.	17.155.500
N.ª S.ª Nieves	12- 1-87	14- 9-87	Cabo B.ª Esper.	
Aguila Imperial	12- 1-87	17- 3-88	Cabo B.ª Esper.	6.617.520
Astrea	29-11-87	17- 5-88	Cabo B.ª Esper.	9.500.000
Purísima Concepción (alias) Rey Carlos	12- 1-88	4- 7-88	Cabo B.ª Esper.	12.039.602
Santa Rufina	6- 1-89	19- 6-89	Cabo B.ª Esper.	20.900.000
N.ª S.ª Dolores	6- 1-89	19- 6-89	Cabo B.ª Esper.	
N.ª S.ª Nieves	13- 2-89	13- 7-89	Cabo B.ª Esper.	5.584.196(2)
N.ª S.ª Placeres	(-)	(-)	(-)	(-)
N.ª S.ª Concepción (alias) Clive	27- 2-89	3-10-89	Cabo B.ª Esper.	10.039.814
Purísima Concepción (alias) Rey Carlos	9- 2-89	17- 8-90		
Totales	(9)			81.836.632

(1) Datos procedentes de L. Díaz-Trechuelo (Op. cit. págs. 184-189).

(2) El valor del retorno en 13-7-89 del navío N.ª S.ª Nieves —que no figuraba recogido— ha sido estimado en relación con el importe total de los retornos a precio de coste según factura, recogido en el cuadro I. Los valores en pesos fuertes han sido reducidos a reales de vellón.

(3) El rumbo de retorno era obligatorio «en derechura» —por el Cabo de Buena Esperanza—, no pudiendo tocar los navíos en puertos americanos, según establecía el artículo XXXII de la Real Cédula de 1785.

por 100, indicativo de que en las operaciones de remisión de mercaderías desde Europa a Filipinas, la compañía, de hecho, apenas obtenía ganancias, en contraste con las ventas de los envíos a ultramar en su conjunto (32.140.404 reales), que habían reportado un beneficio de 8.573.364, lo que equivalía a cerca del 27 por 100 sobre las ventas realizadas. Por tanto, en los envíos de mercaderías, el lucro para la compañía radicaba en las operaciones con América y no con Filipinas.

Respecto a los beneficios por la remisión de fondos —en plata y créditos—, a Filipinas, la ganancia en su negociación era mínima, 196.081 reales, lo que equivalía al 0,17 por 100 del valor de aquellas remesas. El beneficio (4.306.815 reales) ascendía al 2,5 por 100 si se considera el conjunto de la negociación de los fondos enviados por la Compañía a ultramar.

Como resultado de lo que pudiéramos estimar exportaciones de la Compañía a Filipinas —envíos de mercaderías y fondos—, la ganancia obtenida en aquellas operaciones (ventas y negociación realizadas hasta 31 de diciembre de 1788) ascendía a 238.742 reales, lo que suponía cerca de un 0,21 por 100 de beneficios sobre el valor de lo realizado, lucro que se elevaba al 6,1 por 100 (12.880.179 reales) de estimarse la totalidad de lo vendido y negociado en ultramar (210.272.590); ello confirma que la ganancia del comercio de exportación a Filipinas era prácticamente nula, si bien la compañía alcanzaba un moderado beneficio en las exportaciones al mercado americano.

Retornos de Filipinas: en el período considerado, los nueve navíos que arribaron a la península procedentes de Filipinas (cuadro II), representaron menos de la tercera parte de los veintinueve utilizados para traer carga de ultramar (cuadro I); desproporción todavía más acusada en favor del tráfico americano, dado que a los veinte cargamentos llegados del Nuevo Mundo y transportados en navíos propios de la compañía durante el período considerado, habría que agregar las partidas de aquella procedencia recibidas en barcos particulares.

El importe (costo sobre factura) de los retornos de mercancías asiáticas (81.836.632 reales) supuso el 74 por 100 del total de las traídas de ultramar por la compañía, lo que indica que el comercio asiático fue esencial para ella, ya que su costo —a precio de compra— era casi tres veces superior al de los efectos procedentes de América (28.234.244 reales). Si estimamos el valor total de los cargamentos procedentes de Asia (costo sobre factura, más impuestos y gastos por seguros, comisiones, fletes y varios), las remesas de mercancía asiática supusieron más del 70 por 100 del valor total del tráfico de retorno; la mayor repercusión de tales gastos sobre el transporte desde Filipinas se vio compensada por el favorable tratamiento fiscal de aquel tráfico, según el artículo XXXVIII de la Real Cédula de 1785 (vid. llamada [30]).

Considerando equivalente el concepto «valor de los precios corrientes» —citado en dicho artículo XXXVIII— al del valor total de las mismas (costo sobre factura, más gastos por derechos, seguros, comisiones, fletes y varios) y teniendo en cuenta que el valor total de los retornos desde Asia ascendió a 124.761.956 reales —que habían contribuido al Real Erario por un total de 5.571.359—, ello permite suponer que el desglose de las mercancías asiáticas no filipinas (gravadas al 5 por 100) y las producciones naturales de las islas (totalmente exentas), fue el siguiente: 111.427.180 reales en efectos asiáticos no filipinos y 13.334.776 reales en producciones naturales

CUADRO III

RETORNOS

Navío	Muselinas varias clases	Tejido algodón lienzo varias clases (1)	Nankines o mahones	Pañuelos varias clases	Fecha de arribo
	Cargamentos parciales (en piezas)				
N.ª S.ª Placeres	1.544	16.446	12.760	5.218	12- 1-1787
N.ª S.ª Nieves	1.116	13.250	12.760	15.372	12- 1-1787
Aguila imperial	3.050	24.201	13.380	11.100	17- 3-1788
Astrea	16.018	27.588	24.000	10.625	17- 5-1788
Purísima Concepción (alias) Rey Carlos	19.000	27.681	37.000	8.831	4- 7-1788
Santa Rufina / N.ª S.ª Dolores	32.436	46.832	63.640	19.672	19- 6-1789
N.ª S.ª Nieves	19.777	36.513	54.720	21.054	13- 7-1789
N.ª S.ª Concepción (alias) Clive	21.234	12.806	72.020	—	8-10-1789
Total piezas	114.175	205.317	290.280	91.872	

(1) *Lienzo blanco:* (sarras, elefantes, bastas, jamanes, garras, emertis, cocos, salampuris, persales, socorton, isiris, doreas, bruñido).
Lienzo listado: (guingones).
Lienzo a cuadros: (cambayas, cherlas).
Lienzo pintado: (sarasas, chitas, chitas con ruedo, bastas pintadas, gasaburon-lienzo).

filipinas. (Confirma este cálculo la siguiente indicación de Almodóvar: «el valor de los efectos de las islas comprados hasta 1788 por la compañía asciende a 3.127.712 reales vellón... una parte ha sido extraida para España en partida de registro en "Placeres", "Aguila", "Nieves", "Astrea" y "Rey Carlos"... y la otra lo será en las fragatas "Rufina", "Dolores" y "Nieves", que se están habilitando... Los gastos causados por la Compañía en almacenes y otros artículos, que todos ceden en beneficio del país ascienden a 5.168.247»[31]. Como comprobamos en el cuadro II, en la relación de Almodóvar no se incluye el último navío que en él se recoge: el «N.ª S.ª de la Concepción (a) Clive». Consiguientemente, el valor en origen de la mercancía traída en los ocho primeros navíos era el de su compra más gastos de almacenamiento, es decir, 8.295.959 reales; sobre este valor de origen había que cargar el 45 por 100, por gastos de retorno —seguros, comisiones, fletes y varios—, lo que llevaba a un importe final o precio total de aquellos retornos de 12.029.140 reales. La diferencia entre esta última cifra y los 13.334.776 reales en que hemos calculado el valor total de las

[31] ALMODÓVAR, DUQUE DE: *Op. cit.,* (Vol. V, pág. 362).

producciones naturales filipinas llegadas a España, correspondería al cargamento del navío «N.ª S.ª de la Concepción (a) Clive», no incluido por Almodóvar en su cómputo.

Dado que el importe —costo sobre factura— de los retornos asiáticos representaban el 74 por 100 del valor total de las mercancías remitidas desde ultramar por la Compañía y que los derechos fiscales sobre las remesas de Oriente sólo supusieron el 25 por 100 del total recaudado en los retornos, se aprecia el trato mucho más favorable del erario para el comercio asiático que con el americano, en relación con los tráficos hacia la metrópoli.

Respecto a la incidencia en el precio final de los gastos (37.353.965 reales) por seguros, comisiones, fletes y varios, ello suponía más del 45 por 100 del costo sobre factura de las mercancías de retorno. Teniendo en cuenta, como vimos, que el porcentaje de dichos gastos sobre el valor inicial de compra de los efectos enviados a Filipinas sólo ascendía al 35 por 100, aquella mayor repercusión en los retornos que en los envíos estaba condicionada por el superior valor intrínseco de las mercancías que se traían sobre el de las que se llevaban. Por otra parte, la incidencia de dichos gastos en el caso de los retornos desde América sólo suponía 7.416.936 reales, el 26 por 100 del costo de las mercancías del Nuevo Mundo (28.234.244 reales) —porcentaje menor que en los retornos asiáticos—, lo que venía determinado no sólo por la inferior distancia y riesgos en la navegación a los puertos americanos, sino también por el mayor valor de los efectos traídos de Asia.

La comercialización de los retornos ofrecía los siguientes aspectos: sobre el valor total de las mercancías orientales recibidas (costo sobre factura, más gastos por derechos, seguros, comisiones, fletes y varios), las existencias en 30 de septiembre de 1789 ascendían al 78 por 100, y las ventas realizadas (total valor cargamentos asiáticos, menos existencias) importaban 27.322.055 reales, con una ganancia de 4.304.505 reales, lo que implicaba un beneficio sobre ventas cercano al 16 por 100.

Si se considera la totalidad de los retornos ultramarinos —lo que podríamos juzgar importaciones—, el valor de lo vendido ascendía a 176.395.512 reales, y las existencias pendientes de venta en 30 de septiembre de 1789 equivalían al 57 por 100, lo que significa que en la comercialización de los retornos, las mercancías americanas tenían más fácil mercado que las asiáticas, si bien el beneficio obtenido por la venta de los efectos americanos (3.157.647 reales) suponía el 6,2 por 100 de su valor de venta (50.767.351 reales), ganancia muy inferior a la que ofrecían las producciones orientales (el 16 por 100).

Ateniéndonos a la actividad comercial de la Compañía *como exportadora e importadora de mercaderías* —al margen de sus envíos en plata y créditos— apreciamos que el valor total del tráfico asiático (a precio de compra de las mercancías) había sido de 88.824.104 reales— (6.987.472, las exportaciones, y 81.836.632 las importaciones), destacando el valor de los retornos sobre el de los envíos.

La aportación al erario de ese comercio asiático fue de 5.780.863 reales (209.504, los derechos de importación, y 5.571.359, los de las importaciones), y así el valor total del tráfico con Oriente —incluidos derechos y gastos— ascendió a 134.413.645 reales; cifras muy expresivas desde el punto de vista fiscal, si se comparan con los respectivos valores del conjunto del tráfico ultramarino de la compañía: 259.786.932 reales

—suma de envíos y retornos— que produjeron al erario conjuntamente unos ingresos de 37.242.780 reales. No obstante, ese evidente sacrificio fiscal metropolitano en favor del comercio con Filipinas, tenía su contrapartida compensatoria en la aportación que suponían para la actividad económica general hispana los ingresos derivados del armamento de navíos, manutención y soldada de las tripulaciones, retribuciones a empleados, almacenamientos, fletes, seguros y comisiones que, en el tráfico oriental de la compañía, supusieron 39.808.678 reales (2.454.713 en las exportaciones, y 37.353.965 en las importaciones); y en el conjunto del tráfico ultramarino, 56.239.787 reales (11.468.885 en las exportaciones, y 44.770.901 en las importaciones).

En el valor total del tráfico ultramarino de la Compañía (259.786.932 reales), las mercaderías enviadas a América representaron un importe total mayor que el de las remitidas a Asia; al contrario que en la recepción, donde el valor de las procedentes del tráfico oriental era muy superior al de las americanas. Comparativamente, el tráfico asiático de la Compañía (138.354.404 reales) —incluyendo lo enviado por ella desde Filipinas a América (3.940.759 reales) fue de valor superior al comercio americano (121.432.528 reales), aunque ambos estuvieron relativamente equilibrados.

En cuanto a los capitales de la compañía (cuadro IV) totalizaban 191.987.801 reales, de los que 111.988.125 correspondían al capital en acciones de la compañía y el resto a los empréstitos recibidos. Considerando que las ganancias generales obtenidas sumaban 20.342.370 reales —de los que había que deducir una eventual pérdida de 4.290.739 [32]—, los beneficios líquidos totales, desde 1 de julio de 1785 a 30 de septiembre de 1789, ascendían a 16.051.631 reales.

Con independencia de las obligaciones financieras contraídas por la Compañía, derivadas de los empréstitos recibidos, y estimando exclusivamente remunerable el capital en acciones a efectos del cálculo de un hipotético dividendo, los beneficios líquidos suponían el 14,3 por 100 de su capital en acciones, porcentaje que dividido por los cuatro años cumplidos de ejercicio económico, equivalían a poco más del 3,5 por 100 de rentabilidad anual a los capitales invertidos en la compañía, logros realmente bajos para una actividad de comercio privilegiado en aquella época, como lo prueba el que Almodóvar tradujera —actualizándolo en 1788— un pasaje de Raynal sobre los beneficios obtenidos en ultramar por la compañía sueca de Gothemburg: «No puede decirse con precisión las ganancias que han producido estas expediciones, pero debe presumirse que han sido considerables, pues han ganado las acciones hasta un 42 por 100. Lo que generalmente se sabe es que, sin embargo de estar cargada la compañía de los seguros desde el año 1753, *el dividendo ha sido del 12 por 100 en 1770;*

---

32 Según el plan o Estado general cerrado por la compañía al 30-9-1789: *el todo de la dependencia produce una utilidad de 20.342.371 reales,* que descontados 2.190.583 reales por gastos generales de indeterminada aplicación, y 2.100.156 de pérdida probable en la negociación de negros, *quedan reducidas las ganancias a 16.051.681 reales.* ALMODÓVAR: *Op. cit.,* Vol. V, pág. 369, Anexo III).

«Según el Balance de la Compañía en 31 de octubre de 1790, las ganancias líquidas obtenidas hasta la fecha ascendían a 23.867.876 reales, de los que deducidas las pérdidas que sufrió la compañía en la negociación de negros, los créditos incobrables que recibió de la Guipuzcoana y otras partidas, quedaban a distribuir 17.905.833 reales». La Junta, todavía en 1792, proponía fuera aprobado un dividendo del 15 por 100 sobre el capital, dejando el resto como reserva. (DIAZ-TRECHUELO, M.ª Lourdes: *Op. cit.,* pág. 83).

CUADRO IV

	Reales	Reales	Reales
Total de caudales que han circulado en las operaciones de la Compañía (de 1-7-1785 a 30-9-1789)			469.768.314
— *En mercancías de todas sus clases con inclusión de todos sus gastos*		259.786.932	
— Envíos a ultramar	83.391.420		
— Retornos de ultramar	176.395.512		
— *En escrituras a riesgo; crédito y dinero efectivo*		169.558.822	
— *Ganancias generales que se han producido* . .		20.342.371	
— Por envíos mercaderías	8.573.364		
— Por negociación de fondos	4.306.815		
— Por retornos mercaderías	7.462.192		
— *Fondos invertidos en navíos, edificios y posesiones*		20.080.189	
Capitales de la Compañía			191.987.801
— *En acciones*		111.988.125	
— Suscritas	88.267.500		
— Por fondo liquidado Compañía de Caracas	23.720.625		
— *En empréstitos*		79.999.676	
— Préstamos dinero a interés	35.595.694		
— Censos	11.303.146		
— Socorros del Gobierno	33.100.836		

ha pasado del 6 por 100 todos los demás años hasta el de 1779, y ha tenido grandes aumentos durante la última guerra, aprovechando las ventajas que le ha dado la neutralidad» [33].

Por otra parte, unas existencias totales de 152.714.769 reales, implicaba para la Compañía de Filipinas tener pendiente de venta el 58 por 100 del importe total a que ascendía la adquisición, transporte y comercialización de las mercaderías (259.786.932 reales), lo que, unido al inmovilizado —navíos, edificios y posesiones—, valorado (cuadro IV) en 20.080.189 reales, tenía necesariamente que crearle problemas de liquidez, cuando su capital totalizaba 191.987.801 reales.

En esta delicada situación, por tanto, incidiría decisivamente una cuestión que

[33] ALMODÓVAR, DUQUE DE: *Op. cit.*, (Vol. IV, pág. 42).

representaba el mayor peligro para la supervivencia de la Compañía: la libertad de importación de muselinas y tejidos de algodón en España (del importe de las mercancías pendientes de venta —importaciones y exportaciones— 97.439.901 reales correspondían a efectos procedentes de Oriente; es decir, que el 64 por 100 de sus existencias eran mercaderías asiáticas, preponderando entre ellas las abundantes importaciones de muselinas y tejidos de algodón que se recogen en el cuadro III).

El hecho de que la inversión mayoritaria de sus recursos hubiera sido realizada en mercaderías de origen oriental —y de forma prioritaria en efectos asiáticos no filipinos— agudizaba el riesgo que suponía para la compañía el cambio de política por el Gobierno español al negarle la exclusiva de introducción en la península de los textiles de algodón, concedida por el artículo XXXIX de la Real Cédula de erección de 1785, que imponía la prohibición de entrada para las muselinas y tejidos de algodón *que no vengan registrados en navíos de la compañía.* Sin embargo, posteriormente, la pragmática de 9 de septiembre de 1789 había derogado, de hecho, aquella concesión, pues autorizaba a los extranjeros a introducir en España dichas mercaderías, con gravísimo daño para los intereses de la compañía.

La actitud de Almodóvar ante este problema —en su doble calidad de adaptador de la «Historia» de Raynal y como consejero de Estado— haría que su proceder político coincidiese con los criterios favorables al privilegio que había sustentado en su versión de aquella obra. En el Consejo de Estado mantendría la misma postura defensiva de la exclusiva que había sostenido en las últimas páginas de su adaptación, en las que acusaba al fisco por su conducta con la Real Compañía: «Quisiera aquí dejar la pluma —decía—, pues llego a percibir la suerte de la compañía como fluctuante entre la beneficencia del Soberano, el perplejo favor del ministerio y las infatigables vejaciones del fisco... A veces, con la apariencia del mejor servicio al Rey, daña el fisco mismo sus verdaderos intereses, arruina al vasallo, viola el sagrado de la fe pública y destruye los mejores establecimientos»; de aquello era ejemplo «la infracción manifiesta del artículo XXXIX de la Real Cédula, por la cual concedía el Rey a la compañía la excepción exclusiva y privativa de la venta de estos géneros (muselinas), derogando la prohibición sólo a favor suyo y manteniéndola en su vigor y fuerza para con la introducción extranjera... A la hora que escribimos —concluía Almodóvar— ignoramos cómo pueda reparar la Compañía tan acerbo golpe: sufre la estimación, sufre la existencia, sufren los poseedores de propiedades tan precarias; *y al quinto año de su erección no se ha visto en estado de dar un dividendo»* [34].

No obstante, Almodóvar acabaría haciendo triunfar sus puntos de vista, aunque ello tuviera lugar transcurrido el período de tiempo que hemos considerado en este trabajo. En efecto, en 1792, la junta directiva elaboró un nuevo proyecto de comercio y una reorganización de las actividades de la Compañía. El ministro de Hacienda dictaminó sobre aquel plan en un informe conocido por el Consejo de Estado en sesión de 10 de diciembre del mismo año, y días más tarde el duque de Almodóvar, como consejero de Estado, cursó unas observaciones señalando que en él no se hablaba del privilegio de las muselinas, considerado esencial, ya que la pragmática de

[34] *Ibídem:* (Vol. V, pág. 378).

9 de septiembre de 1789 había supuesto *un golpe mortal para la compañía, dado precisamente al retorno de sus primeros y abundantes surtidos* [35].

Fruto de la labor de convicción de Almodóvar sería el que al año siguiente se produjera la restitución a la Real Compañía de Filipinas del *privilegio exclusivo de conducir, introducir y expender por mayor así las muselinas como otros tejidos de algodón traídos del Asia en buques de la Compañía,* según la pragmática de 22 de septiembre de 1793.

Pero esta restauración de la exclusiva resultaba tardía; tan sólo suponía la última manifestación de la inconstancia gubernamental en la política seguida con los géneros asiáticos y los recursos filipinos en aquellos años iniciales y decisivos para la Compañía. La «poca fijeza de ideas» de los rectores hispanos había hecho que, sucesiva y alternativamente, se le concediera el privilegio exclusivo sobre el comercio de mercancías orientales, derogando «las Leyes, Pragmáticas, Cédulas y Ordenes expedidas contra su introducción, especialmente las respectivas a muselinas y tejidos de algodón; de modo que solamente corran aquellas prohibiciones para los efectos de la misma clase que no vengan registrados en los navíos de la compañía (artículo XXXIX de la Real Cédula de 10 de marzo de 1785); en tanto que, posteriormente y de forma contradictoria, se autorizaba «la introducción de las muselinas en el Reino, levantando la prohibición antes decretada para la protección de las fábricas nacionales, indultando a los contrabandistas con tal que se sometieran a pagar los derechos de las que hubieran introducido» (Pragmática de 9 de septiembre de 1789), o «admitiéndolas a comercio solamente cuando su precio en el puerto no bajase de treinta reales de vellón la vara» (Provisión de 21 de febrero de 1791) [36]; para acabar restableciendo el privilegio exclusivo en favor de la Compañía de Filipinas a partir de 1793.

Tales contradictorios cambios en la política comercial serían causa de un daño cierto para la Real Compañía, supondrían un freno para el fomento de la economía filipina y, en definitiva, una lesión para el desarrollo y bienestar de la propia metrópoli española en los últimos años del siglo XVIII.

OVIDIO GARCÍA REGUEIRO
(Universidad Complutense)
Martínez Izquierdo, 30
MADRID-28

[35] ALMODÓVAR, DUQUE DE: *Observaciones del duque de Almodóvar sobre el Plan de la Compañía,* (Archivo General de Indias, Filipinas, 984), (Cf.: Lourdes DIAZ-TRECHUELO, *Op. cit.*, pág. 86), Madrid, 17-XII-1792.

[36] LAFUENTE, MODESTO: *Historia General de España,* Tomo 15, pág. 226, Barcelona, 1889.

Fundaciones de arena

Cantata sombría

Me encojo en mi guarida; me atrinchero en mis precarios bienes.
Yo, que aspiraba a ser arrebatada en plena juventud por un huracán de fuego
antes que convertirme en un bostezo en la boca del tiempo,
me resisto a morir.
Sé que ya no podré ser nunca la heroína de un rapto fulminante,
la bella protagonista de una fábula inmóvil en torno de la columna milenaria
labrada en un instante y hecha polvo por el azote del relámpago,
la víctima invencible —Ifigenia, Julieta o Margarita—,
la que no deja rostros para las embestidas de las capitulaciones y el fracaso,
sino el recuerdo de una piel tirante como ráfaga y un perfume de persistente despedida.
Se acabaron también los años que se medían por la rotación de los encantamientos,
esos que se acuñaban con la imagen del futuro esplendor
y en los que contemplábamos la muerte desde afuera, igual que a una invasora
—próxima pero ajena, familiar pero extraña, puntual pero increíble—,
la niebla que fluía de otro reino borrándonos los ojos, las manos y los labios.
Se agotó su prestigio junto con el error de la distancia.
Se gastaron tus lujosos atuendos bajo la mordedura de los años.
Ahora soy tu sede.
Estás entronizada en alta silla entre mis propios huesos,
más desnuda que mi alma, que cualquier intemperie,
y oficias el misterio separando las fibras de la perduración y de la carne,
como si me impartieras una mitad de ausencia por apremiante sacramento
en nombre del larguísimo reencuentro del final.
¿Y no habrá nada en este costado que me fuerce a quedarme?
¿Nadie que se adelante a reclamar por mí en nombre de otra historia inacabada?
No digamos los pájaros, esos sobrevivientes
que agraviarán hasta las últimas migajas de mi silencio con su escándalo;
no digamos el viento que se precipitará jadeando en los lugares que abandono
como aspirado por la profanación, sino por la nostalgia;
pero al menos que me retenga el hombre a quien le faltará la mitad de su abrazo,
ese que habrá de interrogar a oscuras al sol que no me alumbre
tropezando con los reticentes rincones a punto de mirarlo.
Que proteste con él la hierba desvelada, que se rajen las piedras.
¿O nada cambiará, como si nunca hubiera estado?

¿Las mismas ecuaciones sin resolver detrás de los colores,
el mismo ardor helado en las estrellas, iguales frases de Babel y de arena?
¿Y ni siquiera un claro entre la muchedumbre,
ni una sombra de mi espesor por un instante, ni mi larga caricia sobre el polvo?
Y bien, aunque no deje rastros, ni agujeros, ni pruebas,
aun menos que un centavo de luna arrojado hasta el fondo de las aguas,
me resisto a morir.
Me refugio en mis reducidas posesiones, me retraigo desde mis uñas y mi piel.
Tú escarbas mientras tanto en mis entrañas tu cueva de raposa,
me desplazas y ocupas mi lugar en este vertiginoso laberinto en que habito
—por cada deslizamiento tuyo un retroceso y por cada zarpazo algún soborno—,
como si cada reducto hubiera sido levantado en tu honor,
como si yo no fuera más que un desvarío de los más bajos cielos
o un dócil instrumento de la desobediencia que al final se castiga.
¿Y habrá estatuas de sal del otro lado?

Grandes Maniobras

No puede ser aquí donde se libra la batalla,
nunca en este lugar de campamentos falsos y supuestas señales
donde se pierde el rastro de los muertos y no se hallan vestigios de la perduración.
Aquí la niebla no tiene junturas; aquí los días son una muralla sorda.
No hay agua que se asemeje a nuestra sed, Babel de arena nuestra lengua.
No entendemos el sentido del viento ni sabemos leer en las constelaciones.
Subimos con el alba a esperar nubes, a compartir reflejos,
a retener historias como sombras a cuenta del imaginario porvenir.
Subimos a duras penas, pantano tras pantano,
cada uno con la piedra que crece y en la espalda a horcajadas a su rey.
Entre ascenso y caída se vuelan con un graznido las alturas;
se desplazan sin rumbo como en una pesadilla del horizonte las fronteras;
perdemos una mano, un trozo de memoria, el gusto del sabor.
Esta es la tierra esquiva,
la tierra de no llegar jamás, la tierra del fantasma en la pared.
Otro es sin duda el sitio del encuentro, del combate invisible,
de la línea de fuego donde se cierra el foso entre la piel y el alma.
Más allá o más acá, una zona en alerta,
una tierra de nadie adonde nos convocan a oscuras y acudimos,
aún más incompletos, aún más mutilados,
casi a punto de ver, siempre al alcance de la sanción y de la muerte.

El Obstáculo

Es angosta la puerta
y acaso la custodien negros perros hambrientos y guardias como perros,
por más que no se vea sino el espacio alado,
tal vez la muestra en blanco de una vertiginosa dentellada.
Es estrecha e incierta y me corta el camino que promete con cada bienvenida,
con cada centelleo de la anunciación.
No consigo pasar.
Dejaremos para otra vez las grandes migraciones,
el profuso equipaje del insomnio, mi denodada escolta de luz en las tinieblas.
Es difícil nacer al otro lado con toda la marejada en su favor.
Tampoco logro entrar aunque reduzca mi séquito al silencio,
a unos pocos misterios, a un memorial de amor, a mis peores estrellas.
No cabe ni mi sombra entre cada embestida y la pared.
Inútil insistir mientras lleve conmigo mi envoltorio de posesiones transparentes,
este insoluble miedo, aquel fulgor que fue un jardín debajo de la escarcha.
No hay lugar para un alma replegada, para un cuerpo encogido,
ni siquiera comprimiendo sus lazos hasta la más extrema ofuscación,
recortando las nubes al tamaño de algún ínfimo sueño perdido en el desván.
No puedo trasponer esta abertura con lo poco que soy.
Son superfluas las manos y excesivos los pies para esta brecha esquiva.
Siempre sobra un costado como un brazo de mar o el eco que se prolonga porque sí,
cuando no estorba un borde igual que un ornamento sin brillo y sin sentido,
o sobresale, inquieta, la nostalgia de un ala.
No llegaré jamás al otro lado.

«Amor, ch'a nullo amato amar perdona»

No con lechos viscosos ni con instrumentales de tortura,
no con esas aviesas escaleras que te devuelven siempre al enemigo prometido,
ni con falsos paneles ni laberintos circulares,
y aun menos con la llama inextinguible que te devora y te preserva indemne
—¡ah la intolerable prestidigitación del escarmiento!—,
sino con aquel día que se adhirió a la dicha como un color, como una enredadera,
fabricaste tu infierno.
En ese mismo día cortado a la medida de tu cielo,
ese que fue más breve que un temblor,
pero tan perdurable como un meteoro sobrenatural de paso en este lado.
Era un lugar de encuentro entre viajeros perdidos en la historia,
un salto de ascensión igual que una vorágine de luz hacia las nubes,
la exacta coincidencia de dos vuelos en una sola sombra sobre el agua.
Era como mirar el mismo panorama que miraría Dios.

¡Qué confluencia de soles sobre un instante único del mundo!
Ahora es piedra y sed.
Ajeno, el día que te envolvió en su piel ya no te incluye.
Nada te reconoce en esta cárcel que tal vez fue cristal y es hielo transparente,
y por más que te obstinas en amaestrar la noche trascendiendo el olvido
no consigues asir ningún objeto ni aciertas con tu paso en el tapiz.
Giras eternamente en torno de alguien que obstruye la salida.
Es alguien cuyos ojos no sirven para ver sino tan sólo para ser mirados,
un fantasma que viene de muy lejos sin ningún reclamo, sin ninguna respuesta,
obligado a volver por el amor que no perdona:
el inasible huésped de algún cielo o quizás el cautivo de un análogo infierno.

Penélope

Penélope bordaba el periplo de Ulises.
Bordaba con realce el riesgo y las hazañas, la penuria y la gloria.
Recibía el dictado de los dioses copiando su diseño del bastidor de las estrellas.
Anudaba los hilos con los años.
Pasaban por el ojo de su aguja el caballo de Troya,
los horizontes indomables —esos que no someterán jamás al obstinado—,
los cíclopes, los vientos, los frutos que procuran el desarraigo y el olvido,
y punzaba de paso el corazón de otras mujeres, horadaba otras dichas.
Deshacer cada noche su labor equivalía a conjurar la suerte,
era deshilvanar cada aventura, volver atrás las puntadas del tiempo.
También tú, repudiada, bordas ahora el viaje de otro ausente,
infiel como las nubes, fabulador como el artero mar.
Pero bordas en tu favor lo que desdice el eco y recusan las sombras:
islas en vez de cuerpos que se adaptan a la forma cambiante del deseo,
resacas por delirios,
parajes extenuados en lugar de instantáneos paraísos,
tu casa floreciendo en la nostalgia en lugar de una puerta cerrada para siempre.
Querrías imponer tu dibujo al destino,
convertir en destierro y en muralla la ola que arrebata al inconstante,
amordazar las fauces del oráculo que te condena por su desmemoriada boca.
Pero nunca serás ni el premio de un torneo con la muerte.
Porque por esta vez Mercurio no intervino en bien del traicionero.
Otra Circe perversa lo ha convertido en cerdo.

Rapsodia Nocturna

Ahora
desde tu ahora estarás viendo
bajo esta misma lluvia las lluvias del diluvio
y aquellas que lavaron las rosas avergonzadas de Caldea
o las que se escurrieron desde el altar del druida hasta el cadalso
y fueron a susurrar sobre una tumba hostil en la espinosa Patagonia,
y también las azules, las prodigiosas narradoras,
las que te prometían un milagro cuando aún eras visible.
¡Qué inventario de lluvias en los archivos embalsamados de la Historia!
Mas ¿qué importan las lluvias?
Sería igual que vieras dinastías de ocasos, medallas o fogatas.
Sólo quiero decir que eres testigo desde todas partes,
huésped del tiempo frente al repertorio de la memoria y del oráculo,
y que cada lugar es un lugar de encuentro como el final de una alameda.
Pero estos pasos tuyos, vacilantes, bajo los pies menudos de la lluvia
me conmueven aún más que tus lamentaciones en el interminable corredor
o tu viejo mensaje para hoy, hallado entre dos libros.
Apostaría estas palabras rotas a cambio de tu nombre tembloroso en los vidrios,
toda la sal del mundo apostaría
a que vienes a combatir por mí contra los legionarios de las sombras,
o que tratas de hallar el moscardón azul que zumba con la muerte,
o que pagas un altísimo precio por abrazar los narcisos y las amapolas
—la vibración más íntima de cualquier estación—,
siempre bordeando los despeñaderos y hasta el confín del mundo,
siempre a punto de caer en la hoguera,
sin remisión y sin aliento.
Y sin embargo has visto el miserable revés de cada trama,
conoces como nadie la urdimbre del error con que fue tapizada mi orgullosa,
mi mezquina morada.
Querrías escamotear la inocultable imperfección con el brillo de un tajo,
dar vueltas mis pisadas encaminándolas hacia el aplauso y el acierto,
corregir el alcance de mis ojos, el temple de mi especie.
¿No te oigo girar y girar entre las ráfagas del agua lavando cada culpa?
¿Y no intentas acaso revelarme con tu melodía los cielos que ya sabes?
Conseguirás de nuevo doblegar esta noche hasta el amanecer
insistiendo en quedarte, como antes en escurrirte más allá de los muros,
acá, donde sólo compartimos la efímera ganancia y la infinita pérdida,
vueltos sobre el costado que nos oculta la visión,
aunque caiga la lluvia.

Fundaciones de Arena

Si poblaras el mundo como Dios
sólo con proyectar la sombra de una mano, el oscuro fulgor del ensimismamiento,
o las secretas contradicciones que te habitan,
saltarían de tu regazo hasta tus pies animales aviesos,
una fauna de pesadillas ilustradas que se propagaría infestando el jardín
como en esos tapices en los que la discordia simula las manzanas de la tentación.
No tienes felpa y seda que desplegar desde tu frío central hasta tus uñas
en una deslumbrante, sinuosa orografía
—otro cuadro sienés con castillo lejano, fortaleza e irrevocable caballero—,
mi caricia que derrame su hierba complaciente sobre la pradera,
ni el intenso esplendor que a veces inventaba un relámpago azul con tu mirada
y que ahora podría esparcir tan largos ríos, tan bellos horizontes,
y hasta los esmaltados y sucesivos cielos de cualquier libro de horas,
sólo con que lograras olvidar el color de la piedra que te cerró el camino.
Pero ningún prodigio dejan fluir las aguas estancadas.
En tu historia no hay tintas para imprimir el decorado que anuncie un paraíso,
ni plumajes de fiesta con que vestir otro destino.
Tampoco de tu palabra emana un génesis semejante a una fábula en tu honor
donde instaurar un trono sobre el séptimo día.
Fundaciones de arena, muros crepusculares para el exilio y el olvido,
lugares destemplados como el viento que pasa bajo las alas de la ausencia.
Puedes volcar tu inmenso depósito de insomnios hasta la borra del final
o volver del revés todas las envolturas que adoptó la nostalgia;
no encontrarás ni brizna de verdor ni hebra que se anude a la esperanza.
Tu imagen, una sombra de áspero desencanto.
Tu semejanza, una desgarradura.

OLGA OROZCO
Arenales 2336, 9.º, 32
1124 BUENOS AIRES
(Argentina)

Rómulo Gallegos: en el centenario de su nacimiento

La ciudad de Caracas, donde nació Rómulo Gallegos un 2 de agosto de 1884, debía ser idéntica a como la describe en su primera novela, «Reinaldo Solar», evocando sitios y cosas de la vieja Caracas colonial:

> «Las casonas antiguas, las ruinas escasas. Un trozo de pared ennegrecida y herbosa, el patio empedrado y los clásicos granados y cipreses de las vetustas mansiones donde viven viejecitas supervivientes de las familias de antaño...»

Rómulo Angel del Monte Carmelo Gallegos Freire pierde, aún niño, a su madre. El doloroso choque que ello le produce le impulsa a entrar en el seminario. No llega a hacerlo porque su padre y el arzobispo estiman que debe esperar a tener una edad más adecuada.

Evidentemente debió ser un impulso infantil pasajero, puesto que no volvió a intentarlo, como tampoco va a tener, más adelante, su obra literaria ninguna connotación religiosa.

Lo que sí tiene su adolescencia y primera juventud es una difícil situación económica. Debe costearse el bachillerato trabajando como educador en una escuela primaria y no puede concluir la carrera de Derecho, que comienza en 1905, por su falta de recursos.

Inquietud política

Su preocupación política se justifica ampliamente por el entorno en que vive: autocracia y represión. Guzmán Blanco y Cipriano Castro. Una Venezuela asfixiada en sus posibilidades por el atraso, la ignorancia y el abuso de poder.

Cuando Juan Vicente Gómez arrebata el sillón presidencial al sanguinario y paranoico Cipriano Castro, la falsa imagen que, tan cazurra y marrulleramente, ha sabido fabricarse de bonhomía y sentido común, hace concebir a Rómulo Gallegos la esperanza de que se inicia una verdadera oportunidad de construir una Venezuela democrática.

Deseoso de contribuir a la obra de recuperación nacional forma parte del grupo fundador de la revista «La Alborada».

El mensaje civilista de esta aventura intelectual, iniciada en enero de 1909, no encaja con la torpe y brutal continuidad dictatorial de Juan Vicente Gómez.

Como era de esperar, «La Alborada» tiene una corta vida. No obstante, en sus contados ocho números, Rómulo Gallegos aprovecha la oportunidad de exponer su credo político en dos series de artículos titulados «Hombres y principios» y «Las causas». Este credo se resume prácticamente en:



Rómulo Gallegos.

— Rechazo del caudillismo y de la dictadura.
— Imperio de la Ley.
— Restauración de la democracia.
— Revitalización de los instrumentos imprescindibles en un gobierno democrático:
  — Congreso
  — partidos políticos
  — libertad de prensa.
— Una política educativa capaz de llegar hasta el fondo de los males nacionales: un pueblo culto sabrá exigir sus derechos y guardar sus libertades.

Vocación cultural

Decapitada «La Alborada» por imposibilidad de coexistencia con el autocrático modo de ejercer el poder de Juan Vicente Gómez, en octubre de 1911 participa en la fundación de otra revista, «El Cojo Ilustrado», que intenta obviar lo político para centrarse en lo cultural.

La cultura —la civilización— ya no va a dejar de ser su más cara ambición, a la que va a consagrar tanto su vida personal como su obra literaria.

Rómulo Gallegos tiene un sentido ecuménico de la cultura. Los valores culturales, que cree deben inspirar la vida nacional, han de ser una mezcla de lo criollo y lo universal. En este sentido insisten sus colaboraciones en «El Cojo Ilustrado».

Consecuente con sus ideas, el camino por el que encauza su vida es el de la enseñanza. A partir de 1912 va a desempeñar los cargos de director del Colegio Federal de Barcelona, subdirector del Colegio Federal de Caracas y subdirector de la Escuela Normal de Caracas. Entre 1922 y 1930 es director del Liceo Caracas, prestigioso centro que en este período acogerá a una generación de jóvenes que luego van a ser la clase dirigente intelectual y política de Venezuela. Rómulo Betancourt, Raúl Leoni, Jóvito Villalba, Miguel Otero Silva, entre otros, son de aquellos alumnos que entonces le llamaban «el Chivo» y siempre recordarán como «maestro».

Su primer libro es un conjunto de cuentos titulado «Los aventureros», publicado en 1913.

Dos años más tarde se casa con Teotiste Arocha Egui, entrañable compañera de toda su vida.

En 1915 estrena su drama «El milagro del año».

«Reinaldo Solar» y la frustración nacional

Su primera novela ve la luz en 1920. Se llama «El último Solar». Más adelante la rehará y le cambiará el título por «Reinaldo Solar».

En esta novela puede decirse que se encuentra ya pleno el Rómulo Gallegos de la fidelidad a determinadas constantes de fondo y forma, que en lo que respecta a esto último se manifiesta en el desarrollo de historias dentro de la historia y la introducción de personajes que ocupan un primer plano y luego desaparecen de la acción, sin que

su paso haya sido ocioso, pues están perfectamente encajados en el microcosmos que constituye el relato.

Se ha dicho que esta novela es una novela pesimista. Y lo es. Es una novela antiejemplo. La novela de lo que no hay que hacer. Aquí está el Rómulo Gallegos didáctico.

La acción transcurre entre 1898 y 1908, o sea, bajo la dictadura de Cipriano Castro. De ahí las alusiones a la época de «absoluta desorientación ideal» y de angustia, sobresalto y desaliento.

Ante un país feudal, atrasado, rural, Reinaldo Solar es, inicialmente, la esperanza del hombre que Venezuela necesita. Más que un ser humano es un arquetipo al servicio de una idea.

Pero, ¿cómo resulta, de verdad, Reinaldo Solar?

Pues como un extraordinario creador de iniciativas transformadoras... frustradas. Se trata de un ciclo-tímico: el ánimo sucede al desánimo, le atrae la aventura, el esfuerzo de un momento, y es incapaz de la perseverancia necesaria en el pequeño actuar de cada día.

En un medio opaco, adormecido por la asfixia de la dictadura, no basta con lanzar proyectos, si luego éstos fracasan por estar mal estructurados y porque falta tenacidad para desarrollarlos.

Reinaldo Solar es ejemplarizante por lo negativo. Es un antihéroe que se perfila, en cuanto a lo inestable, como un «auténtico caso nacional».

Las constantes galleguianas aquí iniciadas apuntan, como lo seguirá haciendo en el futuro, a la raíz de los males de su patria, en este caso: machismo, caudillismo y caciquismo. Y al llamamiento al alma nacional, sepultada, abolida, aquejada del venezonalismo agudo de aspirar, sobre todo, a la conquista del poder público, mientras padece un auténtico descoyuntamiento del carácter: no hay un rasgo peculiar que no sea feroz.

Muy interesante es encontrar en este Gallegos primerizo las definiciones de su credo personal.

La síntesis de la civilización consiste en incrustrar «un alma de griego antiguo en un cuerpo de yanqui moderno».

Barbarie es el individualismo, la revolución armada al estilo americano del Sur.

La solución de oponer la Civilización contra la Barbarie pasa por el fecundo empleo de las energías que se malinvierten en violencia. ¿Y por qué no en cambiar el maíz por el trigo, elemento vital éste de pueblos cultos, mientras que el maíz lo es de pueblos atrasados?

«Doña Bárbara»: aproximación Barbarie-Civilización

En 1929 publica la que para muchos es su obra más sólida, «Doña Bárbara». (Entre «Reinaldo Solar» y «Doña Bárbara» escribe la primera versión de «El Forastero» y «La trepadora».)

En la finca «La Candelaria», de Juan Vicente Gómez, oyó la historia de Francisca

Vázquez, famosa como la hombruna o marimacho del llano. Esta historia le inspira su «Doña Bárbara», novela a la que inicialmente titula «La coronela».

«Doña Bárbara» es editada por Araluce, de Barcelona (España), por cuenta de Gallegos, con una tirada de dos mil ejemplares, que en su mayoría se queda él.

Pero tiene la fortuna de ser elegido, en septiembre, «el mejor libro del mes», por un jurado que, entre otros, estaba integrado por Azorín, Gabriel Miró, Díez Canedo, José M.ª Salaverria y Pedro Sainz.

Con este motivo, Díez Canedo opina: «es la entrada de la literatura hispanoamericana en la edad viril».

Como aproximación al éxito de esta novela basta citar que de ella se llevan hechas 58 ediciones.

¿Qué se propuso Rómulo Gallegos en «Doña Bárbara»? A todas luces, extrapolar la historia local a la historia nacional.

Gallegos viajó por los llanos para documentar el ambiente, mas su propósito no era sólo hacer una novela colorista y rural. Amalgamando lo tradicional y lo moderno, el costumbrismo y la alegoría, se enfrenta de nuevo, sólo que mucho más a fondo, con el duelo, para él obsesivo, de Civilización contra Barbarie. Y consigue algo que Sarmiento ni siquiera se planteó: transformar la antítesis en aproximación.

Al contrario de Reinaldo Solar, Santos Luzardo va creciendo no sólo como personaje sino como hombre, a lo largo del relato.

Se percibe claramente que constituye para Gallegos el retrato del venezolano deseado. Es todo un héroe. Y héroe es para el autor quien aspira a ser dueño de sí y quiere hacer realidad un ideal de justicia.

Es sabido que Rómulo Gallegos gustaba de utilizar simbólicamente los nombres propios. El símbolo es muy claro en Doña Bárbara y también en Santos Luzardo —santa luz—, y por algo se enfrentan.

Haciendo honor a la alegoría de su nombre, Santos Luzardo mantiene una personalidad afirmativa —¡qué distinta de los personajes de la narrativa actual, a menudo sumidos en la negatividad y el desconcierto!— Se trata de un hombre con fe en la cultura y en la superioridad de la ley frente a las ambiciones individuales. La delimitación de los derechos de cada uno en un medio donde sólo se respeta la fuerza, impone a Santos Luzardo una auténtica cruzada que se resume en una idea: la «cerca». La «cerca» es su triunfo y la derrota de Doña Bárbara, de la barbarie.

La limitación del hombre ante los principios, o sea, el reconocimiento de que el derecho de cada uno termina donde empieza el derecho del otro, en este caso materializado en la «cerca», es la labor civilizadora del llano emprendida por Santos Luzardo.

Sus ideales se concretan en el anhelo de acabar con los caciques; luchar contra la naturaleza: la insalubridad, las inundaciones, la sequía y el desierto; poblar. En resumen: destruir las fuerzas retardatarias de la prosperidad del llano.

La plasmación del sueño de Santos Luzardo de una Venezuela próspera y sin violencia está maravillosamente expresada en el capítulo «Algún día será verdad».

No obstante, la violencia ambiente es tan fuerte que tal vez la batalla mayor de Santos Luzardo estriba en resistir a que la barbarie se apodere también de él, cosa que

en algún momento sucede, como en un enfrentamiento con los Mondragón, donde a su vez actúa con violencia.

El resto de los personajes asumen su parte simbólica:

Doña Bárbara personifica el lado malo del llano: la brutalidad y la superstición.

Marisela se convierte en un nuevo ser por la acción educadora de Santos Luzardo.

Mister Danger —peligro— es el extranjero que se aprovecha de las riquezas de Venezuela mientras desprecia a los venezolanos.

El lado bueno del llano está encarnado en la hombría de bien de los Sandoval y en el depósito de tradiciones de la cultura popular.

El realismo mágico —ya decía don Juan Valera: «lo fantástico no se puede excluir de la novela»— aparece continuamente en los espantos de la sabana, las culebras luminosas o el caimán encantado, hechos fantásticos integrados en la cotidianeidad llanera.

La denuncia política —«Doña Bárbara» tiene más preocupación política que social— se dirige a la repulsa de los alzamientos —¿para qué modernizar la ganadería?, ¿para que se la coman los revolucionarios?: cuanta más carne sabrosa, más revoluciones— y a la descripción de las cualidades que necesita un jefe civil como Ño Pernalete: ignorancia absoluta, temperamento despótico y un grado adquirido en correrías militares.

Se ha dicho que «Doña Bárbara» encarna el conflicto de toda Iberoamérica. Pero lo que sí representó en su momento fue la aspiración ideal de cuanto querían para Venezuela los que se enfrentaban a Juan Vicente Gómez. Por eso fue leída en las cárceles.

No obstante, este papel agitador —o tal vez por ello: Juan Vicente Gómez era cazurro pero astuto—, el dictador nombró a Rómulo Gallegos en 1930 senador por el Estado de Apure. Rómulo Gallegos no acudió nunca a su escaño y renunció a él.

Años de exilio: la preocupación social

En 1931 se exilia voluntariamente. En Nueva York escribe «Cantaclaro», «Canaima» y parte de «Pobre negro», las dos primeras publicadas en España.

«Cantaclaro» es la segunda novela de los llanos, «escuela donde se forman los hombres».

Si seguimos buscando el galleguiano valor simbólico de los nombres podría decirse que Cantaclaro es el que canta a la intemperie. El que habla claro no puede ser porque Florentino Coronado, Cantaclaro, es más fabulador que testimonial.

Cantaclaro, o Florentino Coronado, es un verdadero llanero. Se distingue por su desmedido amor a la libertad, su temeridad en el juego, su esplendidez como parrandero y su generosidad como amigo.

La filosofía que inspira su vida queda reflejada en dos comentarios y una copla:

«Yo no hago negocios con los apuros de otro».

«Las cosas no son de su amo, sino de quien las necesita.»

«Dos cosas hay en el mundo
que no sirven para viajar:
la plata, por lo que pesa,
y el no quererla gastar.»

En la obra literaria de la parte más prolífica de la vida de Rómulo Gallegos, se registra un ascenso en el testimonio social. Acabamos de señalar que «Doña Bárbara» tiene más preocupación política que social. «Cantaclaro», por el contrario, acusa más lo social que lo político. «Canaima» es la más denunciadora de las tres.

En «Cantaclaro» aparece la miseria: niños con piojos, niguas y sabañones. Peones explotados: «los dueños de los hatos los tiranizan como a esclavos o como a bestias, mal pagados y peor tratados». Juan el veguero sólo ve crecer su deuda en la pulpería.

Esto es lo que acaba con Cantaclaro: «¿Cómo es posible que yo ande cantando por la tierra donde suceden estas cosas?»

Para que no sucedan, hay que superar la barbarie, el caudillismo, el culto al hombre-macho y la superstición.

Venezuela necesita canalizar la «rabia heroica» y el «candoroso idealismo» —dos fuerzas «muy nuestras»—, en un impulso constructivo que incluya «leyes severísimas, sanciones ejemplares y una mano limpia». Venezuela no está para «paños calientes, sino para hierro de cirujano».

Como ni Cantaclaro ni Doña Bárbara responden a este ideal, los dos desaparecen sin dejar rastro: a Florentino «se lo llevó el Diablo», doña Bárbara parte en un bongo, en la noche, Arauca abajo.

Marcos Vargas, aunque de otro modo, también desaparece. Es el destino que corresponde a una «esperanza fallida».

«Canaima» es la novela de la selva y del inmenso Orinoco y sus afluentes. Su título no corresponde a ningún símbolo, sino al nombre que los indios dan al maligno, a lo demoniaco sin forma determinada. El ser humano es el resultado del forcejeo entre Canaima, el mal, y Cajuña, lo fecundante, la vida.

Marcos Vargas es un inadaptado, regresivo en cuanto civilizado, un antihéroe, porque no asume el destino que se le ofrece de redentor social.

El aspecto social ocupa un mayor relieve en esta novela. Por sus páginas discurren los peones que trabajan en el caucho y en el oro, con tintes equiparables a cualquier otra novela de explotación. Junto a ellos, los negros «menos que personas» y los indios, sumidos en los «abismos de su infinita tristeza», sometidos por el odio y el temor hacia el blanco al que, por puro sarcasmo, se le denomina como «racional».

También en «Canaima» Rómulo Gallegos llega más lejos en el diagnóstico de los males venezolanos. No se trata sólo de Barbarie —violencia, dictadura, caudillismo—. Existe, además, el monopolio de la riqueza en manos extranjeras y un sistema abusivo de controlar el trabajo.

«Canaima» fue prohibida por Juan Vicente Gómez. La razón fue sentirse aludido en la frase que le dice Manuel Ladera a Marcos Vargas al mostrarle un toro llevado al

sacrificio: «Ahí tiene la historia de Venezuela: un toro bravo, tapaojeado y nariceado, conducido al matadero por un burrito bellaco».

Marcos Vargas ama la aventura, es parrandero y macho violento que se encuentra a sí mismo cuando mata a Cholo Parima.

Se convierte en antihéroe cuando, después de su experiencia como buen patrón y de su decidida simpatía hacia los humildes, en vez de lanzarse a la lucha abierta contra la iniquidad, se deja ganar por el fatalismo y se pone a vagar sin objeto. Ya sólo le queda ser confundido con Canaima, hablar con los árboles y transformarse en uno, símil mágico de su pasiva actitud vital.

El contrapunto lo ofrece Gabriel Ureña con su renuncia a la violencia, su falta de interés en demostrar hombría según el uso, la vida abierta hacia el porvenir, con paz en el alma y fe en que la civilización triunfa sobre la barbarie.

Por eso no se convierte en árbol, sino que recibe con generosidad los frutos del trabajo y Marcos Vargas le envía a su hijo para que lo eduque. Es su redención. Que su hijo, mestizo, conquiste un futuro cimentado en la cultura. Que en él triunfe Cajuña sobre Canaima.

Esta misma idea parece posible a la muerte de Juan Vicente Gómez, en 1935. El general López Contreras, al asumir la presidencia de la República, nombra a Rómulo Gallegos ministro de Instrucción Pública. Permanece en el cargo tres meses. Hay demasiadas reliquias «gomecistas» en la vida pública venezolana.

Sin embargo, no puede sustraerse al imperativo de estar presente, de no eludir responsabilidades —ni Reinaldo Solar, ni Marcos Vargas—. No en vano, Cecilio el viejo —¡cuánto de Rómulo Gallegos en él!— se preguntaba en «Pobre negro»: «¿Podrá o no podrá seguir existiendo este país?», al tiempo que afirmaba: «Cuando yo digo democracia no me refiero a un simple sistema político, uno más para mañana entre el polvo de los siglos, sino a la posibilidad viviente de todas las hermosuras humanas que encierra el realmente dramático y tremendo corazón del pueblo».

La lucha política: la presidencia y nuevo exilio

Así inicia su vida política activa como Diputado de la oposición en el Distrito Federal.

En 1941, es presidente del Concejo Municipal de Caracas y el Partido Democrático Nacional le propone para la presidencia de la República.

Seguramente por la necesidad de echar el vino nuevo en odres nuevos, en este mismo año funda el Partido de Acción Democrática, cuya presidencia ostentará hasta 1948.

En 1947 gana las elecciones y es elegido presidente de Venezuela. Toma posesión el 15 de febrero de 1948. Solamente estará nueve meses en el poder.

Consecuente con la idea de que las riquezas venezolanas deben ser para los venezolanos, sube los impuestos del petróleo en un 50 por 100. Ese día firma su final como presidente. Los intereses petroleros lesionados animan un golpe militar que, encabezado por Pérez Jiménez, Delgado Chalbaud y Llovera Páez, le derroca el 24 de noviembre.

Está once días en la cárcel. Para los golpistas resulta muy incómoda esa situación, dado el enorme prestigio nacional e internacional del derrocado presidente, y buscan una fórmula de compromiso.

Rómulo Gallegos es tajante: «Yo sólo puedo estar en el Palacio de Miraflores o en la cárcel».

Optan por sacarle del país y marcha a Cuba. Allí está en la presidencia Prío Socarrás, y existe un enorme clima de agitación y descomposición política y social.

A Rómulo Gallegos le impresiona mucho la desviación gangsteril que ha tomado el movimiento universitario, similar a la de los tiempos de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933).

Esto le va a inspirar su novela «La brizna de paja en el viento», que termina en Nueva York cuando ya ha muerto su esposa, doña Teotiste, a la cual se la dedica, con el dolor que nunca le abandonará:

«A ella, viva y perenne, en la mejor inspiración de mi obra literaria, el último libro que junto a ella comencé a escribir.»

En esta novela, fruto de su nuevo exilio, reitera su fe en los valores éticos. Sus personajes siguen encarnando símbolos e ideas. En el personaje Justo Rigores hace una síntesis del nombre de un estudiante-gángster, Justo Fuentes, y de su afición al símbolo: Rigores.

Justo Rigores tiene el mismo fin en la novela que José Soler Lezama, perteneciente al Directorio Estudiantil, que fue condenado y fusilado por sus camaradas, porque a la caída de Machado se encontraron pruebas de su colaboracón con la policía.

También alude en el relato a la muerte del estudiante Rafael Trejo, acaecida en septiembre de 1930, y a la caída de Machado.

Aunque se trata de una novela poco estimada dentro de la producción galleguiana, se dan en ella al máximo casi todas sus constantes: fuerza desorientada, pecado contra el ideal, alma dormida, función redentora de despertar el alma dormida, lucha entre civilización y barbarie, conflicto provocado por el mestizaje.

Al final, en «La brizna de paja en el viento», triunfan la dignidad y la justicia.

Algo de esto ocurre en la propia vida de Rómulo Gallegos.

Homenajes...

Derrocado Pérez Jiménez, en 1958 regresa a Venezuela, donde se le colma de homenajes.

Se le erigen estatuas, se da su nombre a distritos, avenidas y hasta a centrales telefónicas y puentes, se hacen ediciones de sellos en su honor, se le llena de condecoraciones y títulos:

Hijo Ilustre de Caracas, Hijo Predilecto de Valencia, Hijo Adoptivo del Estado de Apure.

Recibe el Premio Nacional de Literatura 1958; es propuesto dos veces para el Nobel; se le hace Doctor «Honoris Causa» por la Universidad Central de Venezuela y universidades de Mérida, Zulia, Carabobo y Oriente, doctorados que une a los de Morelia, Unam, Costa Rica y Columbia, aunque a éste había renunciado en 1955 por

no quererlo compartir con Castillo Armas, ejecutor del derrocamiento del presidente de Guatemala Jacobo Arbenz.

Su categoría de luchador por la libertad es reconocida al ser nombrado presidente de la Comisión de Derechos Humanos de la OEA, en 1960.

En 1961 recibe el título de senador vitalicio.

En 1964 se crea el Premio Internacional de Literatura que lleva su nombre.

...ataques y menosprecio

Mas, no todo fue reconocimiento y triunfo. Cuando ya estaba muy afectado por la arterioesclerosis, sufrió muchos ataques y menosprecios de su obra literaria, corriente denigradora que continuó después de su muerte, hecho que acaeció el 5 de abril de 1969.

Algo tuvo que ver en el «ninguneo» la inflación interesada de su nombre que llevaron a cabo los «adecos» —del Partido Acción Democrática—. Intenciones partidistas y la natural oposición generacional de los escritores jóvenes, lanzaron un virulento criticismo contra su obra.

Entre otras cosas, se le ha acusado de defender valores burgueses —legalidad, propiedad—, hoy considerados como «reformistas» por las soluciones revolucionarias.

A ninguna de estas soluciones se le ocurre hoy día, como meta revolucionaria, contraponer civilización contra barbarie. Este postulado haría morir de risa o encolerizar como cosa reaccionaria a cualquier militante de base medianamente concienciado.

Sin embargo, en su momento —mírese la Venezuela en la que vive Rómulo Gallegos—, esos valores significaban, indudablemente, justicia, redención y progreso. Y ahora mismo, no hay gobierno revolucionario que no ponga en sus prioridades más urgentes la transformación educativa y las realizaciones culturales.

Idealismo misionero

Tomado su credo político como algo desfasado e insuficiente, para muchos resulta, además, ingenuo. Y es posible que lo sea en la medida en que la fe, la esperanza y el optimismo pueden serlo.

«Juan Luis», personaje de «La brizna de paja en el viento» —uno de tantos pergeñado con rasgos espirituales autobiográficos del propio Rómulo Gallegos—, expresa:

«De una manera general, soy creyente sistemático en la bondad y en la rectitud humanas.»

Así era el hombre Rómulo Gallegos. Además de «varón cabal, erguido ante la adversidad, tierno y viril, consciente de su obra y su destino abnegado», según Manuel Alfredo Rodríguez. Semblanza moral completada con la física: «huraño, cara hosca, modales reposados, palabra fácil».

Para juzgar su obra, hay que partir de lo dicho por él mismo:

«Yo escribí mis libros con el oído puesto sobre las palpitaciones de la angustia venezolana.»

El no se consideraba un escritor realista en sentido estricto. Más bien se juzgaba como un creador de arquetipos, de símbolos. Y lo es, prodigiosamente, de mitos humanos y hasta de mitos geográficos. ¿Quién puede despegar la imagen del llano, de la selva o de los incontables ríos y caños venezolanos de la recreación galleguiana en la que se funde, no sólo lo que son, sino lo que representan?

Su obra es un entramado de hombres, geografía, historia, tradiciones populares y destino colectivo, a los que envuelve en los irrenunciables ideales de libertad, igualdad y derechos humanos, trinidad que reduce a una sola esencia: educación.

Según uno de los máximos estudiosos de ella, Juan Liscano, puede ser calificada como «realista y poemática, picaresca, descriptiva, costumbrista, folklórica, sociológica, psicológica y dramática.»

Y para el crítico argentino Héctor R. Lafleur, Rómulo Gallegos «tiene la vivaz y colorida pluma de Blasco Ibáñez y el idealismo misionero, constructor, de un Galdós.»

Su credo literario está impregnado de su credo político-social personal, constituyendo reiteradas constantes:

- Fustigamiento incansable del culto a la violencia, violencia que presta su aura al hombre-macho
- Proclamación de que contra la barbarie sólo cabe civilización. En esta idea, ya sostenida por Domingo Faustino Sarmiento, introduce un factor más constructivo. Para Sarmiento, hay que destruir la barbarie. Para Rómulo Gallegos, hay que canalizar, aprovechar, la potencia de la barbarie.
- Existencia de una relación interidentificadora entre civilización-cultura-educación-política. «Yo soy de los que creo que gobernar es educar.»
- La educación debe enraizarse en las esencias nacionales y, bien apoyada en ellas, enriquecerse con las aportaciones foráneas que no tienen por qué ser imitadas servilmente.
- Noble empresa pendiente: despertar el «alma dormida», individual y colectivamente.
- El único pecado que no puede perdonarse, que no tiene redención: el pecado contra el ideal.
- El mestizaje ha sido algo positivo para Venezuela. La violencia personal del hombre-macho se supera con educación; la violencia social se superará uniendo a los seres de distinta raza, cultura o condición.

El espíritu defendido en su obra no fue desmentido por su vida. En 1949, desde La Habana, hacía esta autojustificación:

> «Yo hice mi experiencia de mí mismo, y a la rendición de cuentas de mis actos vengo sin arrogancias pero sin abatimientos: no tendré que arrancar de mi obra literaria ni una sola página donde me haya exhibido defensor de derechos, procurador de justicia y solicitador de bienestar y felicidad para mi pueblo, mientras en la oportunidad de la acción de todo eso me hubiese olvidado.»

Finalmente, en esta conmemoración del centenario de su nacimiento, es interesante recordar otra faceta muy importante del pensamiento de Rómulo Gallegos: su concepto integrador del americanismo.

Sean sus palabras de esperanza en el destino común de las naciones hispanas (expuestas en «La Alborada», marzo, 1909), el último homenaje a su memoria:

> «La solidaridad de las ideas prepararía el terreno a la de los intereses de estas naciones hermanas; las alianzas comercial, militar y política vendrían después como consecuencia de esta alianza del pensamiento que, pulsando el alma americana haría ver ya no como una hermosa utopía, sino como una cosa realizable y de toda urgencia necesaria, la armonía de naciones, que apenas separadas por fronteras geográficas, parten de un mismo origen, son una sola raza y están llamadas a cumplir un idéntico destino.»

M.ª DE LAS NIEVES PINILLOS
Antonio Arias, 15, 7.º C
MADRID-9

Proyecto de un atlas lingüístico de Hispanoamérica

Introducción

El español de América, como tantos dominios lingüísticos, y más que muchos, carece de estudios homogéneos y coherentes. Esta afirmación es más bien un lamento repetido y nos exige una dedicación inmediata y continuada, pero en este mismo instante asaltan nuevas y problemáticas interrogaciones: ¿qué se puede hacer? ¿Cómo hacerlo? A estas preguntas quisiera dar una parcial respuesta. Parcial, sí, pero realizable con sus muchas limitaciones y si la solución fuera viable tendríamos en poco tiempo las bases sobre las que podrían trabajar las futuras generaciones.

Partamos de lo ya sabido. Poseemos trabajos, muchos trabajos; diccionarios, no escasos diccionarios, pero la realidad se nos esquiva. No debemos descorazonarnos por ello. Hace muchísimos años, Wilhelm Meyer-Lübke se planteó estas mismas cuestiones para el mundo románico y escribió unas palabras que me permito copiar:

> «La matière a étudier, particulièrement celle que nous fournissent les dialectes, est encore très inégale et très défectueuse; mais l'explotation de tous les dialectes occupera encore les recherches de plus d'une génération, et c'est déjà servir la science que d'indiquer les plus grandes lacunes» [1].

La situación no era, pues, muy consoladora cuando el gran comparatista abría las páginas de su obra monumental. Sabemos que han pasado muchas generaciones y hay lagunas que todavía no se han cegado y aun lo mucho que se ha hecho ha exigido un método que por 1890 no era fácilmente imaginable. Pero ni siquiera con lo que se sabía se podía contar:

> «Étant donné le grand éparpillement des ouvrages qué traitent de ces matières, bien des travaux out dû m'échapper; il en est d'autres que je n'ai pu me procurer ici où je n'ai guère eu à ma disposition que les ressources de ma bibliothèque particulière» [2].

Esta es la situación en que nos encontramos cuantos de una u otra forma hemos trabajado sobre el español de América: vacío y bibliografía inalcanzable. Habrá, pues, que enfrentarse con esos espectros para hacerlos huir de nuestra presencia inmediata. Después, vendrá el iluminar las sombras. Pero, por poco que pensemos, las cuitas de Meyer-Lübke se repiten en el continente americano y, con técnicas distintas de las suyas, se ha intentado resolver alguna de las muchas dificultades. Pienso, por ejemplo,

---

[1] *Grammaire des langues romanes*, trad. E. Rabiet, t. I. París, 1980, pág. VII.

[2] Ibídem.

en lo que significó el esfuerzo de Delos Lincoln Canfield cuando en su conocida monografía [3] trató de llenar un hueco y de recoger lo que andaba desperdigado por cien lugares escondidos; para él —y tenía razón— era «indispensable un estudio que presentara el cuadro americano como conjunto» [4], pero, en las palabras de Tomás Navarro que servían de pórtico a la obra, estaban explícitas o subyacentes las mismas exigencias que formulaba Meyer-Lübke:

> «Sorprende en efecto la abundancia de variedades fonéticas del habla hispanoamericana, considerada especialmente en el nivel popular. Mayor aún es la riqueza de sinónimos, relativos sobre todo a objetos de la vida rural y doméstica [...] Es indispensable recorrer los campos, visitar los pueblos y observar, analizar y anotar con método y plan. En la red de líneas geográfico-lingüísticas no pueden faltar núcleos de concordancias que en el fondo [...] respondan a los mismos principios que han servido de base a las supuestas zonas históricas y etnográficas» [5].

En las citas aducidas hasta este momento hay un anhelo común (la necesidad de recoger materiales según un «método y plan») que, si en Meyer-Lübke se veía de remota solución, en Navarro-Canfield apunta hacia una diana muy precisa: la geografía lingüística [6].

Geografía lingüística neorrománica

Porque fue la geografía lingüística el método que vino a cumplir los deseos de Meyer-Lübke. No porque resultara una panacea universal, que no lo es, sino porque ofrecía, con cuantas limitaciones como queramos, unos principios que han permitido la uniformidad y la coherencia que son necesarias para la elaboración de cualquier cuerpo doctrinario. Uniformidad para que los datos sean homogéneos, coherencia para que se manifiesten en su vinculación y, resultado de ambas, la visión espacial simultánea y ordenada geográficamente. Porque hablar en América de un inmenso proyecto lingüístico no es acariciar la imposibilidad de un sueño, sino la realidad tangible de los hechos. Hoy que existen —ya— el Atlas Lingüístico del Mediterráneo [7] y el Plurilingüe de Europa [8], intentar acometer el del mundo hispánico no es otra cosa que buscar soluciones a los problemas que, antes, existieron para la Romania o que sentimos en cada una de las singladuras parciales que intentamos. Por eso era necesario el recuerdo a Meyer-Lübke o a las búsquedas por nuestra América.

---

[3] *La pronunciación del español en América. Ensayo histórico-descriptivo.* Bogotá, 1962.

[4] Ibídem, pág. 60.

[5] Navarro, op. cit. nota anterior, págs. 17-18.

[6] Cfr. GERHARD ROHLFES, *Die Entwicklung der Sprachgeographie,* apud *Romanische Sprachgeographie,* Munich, 1971, págs. 1-25.

[7] La bibliografía va siendo numerosa, permítaseme una referencia en la que se encontrará toda suerte de informes: *Terminología marinera del Mediterráneo* y *Atlas blurilingües-Metodología.* Madrid, 1977.

[8] Cfr. A. WEIJNEN, *Atlas linguarum Europae. Introducción.* (Trad. M. y C. Alvar Ezquerra.) Madrid, 1976, y *Outlines for an Interlingual Europeam Dialectology.* Assen, 1978.

Tomemos un hecho concreto. Al organizar la *Enciclopedia Lingüística Hispánica* pensamos en un capítulo: caracterización peninsular del léxico español de América. O dicho de otro modo: ¿cómo es el léxico románico del Nuevo Mundo? Ver hasta qué punto el vocabulario de las dos bandas del Océano es concorde o hasta qué punto resulta discrepante. Mejor aún: ¿la variedad se ha producido por una evolución americana o constaba ya en el habla de los colonizadores peninsulares? ¿Hubo homogeneidad en el origen o no? ¿En América se nivelaron las discrepancias? Todo ello, como es lógico, aparte de lo que los indigenismos hayan podido conformar en cada sitio. Sin embargo, todo esto —preguntas y respuestas— no tuvieron eco, porque faltó la propia voz. Todos los lingüistas de América —desde el norte hasta el sur— respondieron de la misma manera: el trabajo es imposible porque falta información. Por veredas diferentes habíamos vuelto al aserto de Meyer-Lübke: ¿cuántas generaciones antes de tener materiales de Chihuahua y Pasto, de Cochabamba y Valdivia, de Quetzaltenango y Arequipa, de Salta o Margarita— Y si esas generaciones llegaran a cumplirse, ¿los materiales serían igualmente fiables? ¿Responderían a idénticos criterios? ¿Siempre se habría preguntado, y entendido, de la misma manera? La solución es dual: se abandona para siempre el intento o se procura asentar unos cimientos que valgan por los siglos en que nuestra lengua dure. La respuesta sólo puede ser válida desde el segundo planteamiento: imposible esperar que con retazos parciales lleguemos nunca a la coherencia; es necesario afrontar la totalidad del problema. Y también ahora la situación de América —de apariencia desolada— no es desconsoladora. Puede seguir el paso que marcaron quienes nos han precedido.

En 1954, Gerhard Rohlfs publicó un trabajo muy ilustrador, *Die lexicalische Differenzierung der romanischer Sprachen. Versuch einer romanischen Wortgeographie* [9]. Con un conjunto de cincuenta tipos léxicos trató de estudiar la evolución especial de cada lengua románica, la articulación tetramembre de la Romania, los cortes en la historia del latín vulgar, las causas de la renovación del vocabulario neolatino. El panorama resultaba de una singular brillantez: cada palabra tiene, sí, su propia historia; pero la tiene —también— cada lengua, la tiene —incluso— cada peripecia del latín. Aquellos cincuenta tipos léxicos habían permitido, mapa a mapa, una nueva interpretación del léxico romance; algo que había sido desatendido porque faltó el ánimo de hacer una geografía léxica. Ante el investigador había aparecido el método que borró la palabra *imposible* de las reiteradas respuestas. Era posible intentar caracterizar el vocabulario del español de América por un procedimiento que hiciera olvidar los vacíos bibliográficos o los artículos desperdigados por revistas inalcanzables. Surgió así la idea de enfrentarse con la realidad léxica de América como si no poseyéramos nada, ni un diccionario general, ni un vocabulario regional, ni un léxico especializado. Todo ello sería útil después, cuando dispusiéramos del conjunto trabado; ese después nos permitiría perfilar, lo que se pretendían —sólo— unas grandes manchas de color que plantearan los problemas. Entonces habría que empezar por lo inmediatamente

[9] «Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften». *Philosophisch-historische Klasse.* Jahrgang, 1954. Heft 4. Traduje la obra al español: *Diferenciación léxica de las lenguas románicas.* C.S.I.C. Madrid, 1964. Ahora puede verse incluida en el libro *Estudios sobre el léxico románico.* Gredos. Madrid, 1979.

hacedero. Cincuenta mapas no parecen excesivos, a pesar de los resultados obtenidos; ahora, para el primer intento de cartografiar el *Atlas linguarum Europae* se trazan sesenta. Pero Gilliéron consideraba que un cuestionario con menos de 200 preguntas no podía dar resultados satisfactorios [10]; con todas las diferencias que hay entre el pequeño dominio del Valais románico y el inmenso de la América hispanohablante, se podía partir de esta cifra «ideal» para intentar un primer *Cuestionario provisional* [11]. Se redactó, pues, un índice que contenía 211 palabras, escogidas de los cuestionarios peninsulares [12]. Era una parvada de voces cuya eficacia se había comprobado: en El Colegio de México, donde organicé el trabajo (1964), había alumnos de ocho países hispanoamericanos y con ellos comprobé y seleccioné las palabras que iban a ofrecer las posibilidades de iniciar las encuestas. Después, por correspondencia, se rellenaron cuadernos y cuadernos; se redactaron los doscientos mapas que siguen inéditos [13], y se esperó la ocasión de presentar los datos. Se cumplía así una modesta pretensión formulada entonces en unas cuantas líneas:

> «Recoger con facilidad, rapidez, economía y buen sentido, unos materiales que de otro modo tardaríamos muchos años en tener reunidos, o acaso nunca lo viéramos formando gavilla. Después vendrá el trabajo sobre el terreno y la perfección de los datos. Problemas de "macrolingüística" que abren el camino de la "microlingüística", o que son por ella perfeccionados» [14].

La tarea cumplida parecía previa a cualquier otra, pero sus especiales características (brevísimo muestreo, recolección de materiales a distancia, carácter —a las veces— ocasional de la recolección) [15] la diferencian mucho de lo que ahora quisiera hablar.

Una encuesta ya realizada

Porque mis pretensiones en estos momentos son muy otras: intento llamar la atención sobre la necesidad que sentimos de poseer un instrumento de trabajo que sea más que un esbozo del léxico español de América. Quisiera que —entre todos— pudiéramos hacer ese atlas que, de una vez, resolviera unos problemas, planteara otros, indicara los portillos por donde hay que penetrar para que nuestros conocimientos se acrecienten, etc. Entonces habría que pensar en unas tareas de lingüística institucional mucho más ambiciosas de las que hasta este momento se han proyectado,

---

[10] Cfr. Sever Pop. *La Dialectologie. Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques.* Lovaina, 1950, t. II, pág. 1.139 y t. I, pág. 183.

[11] *Léxico del español de América. Cuestionario provisional.* Granada, 1966.

[12] Ibídem, pág. 4.

[13] En el Seminario de Lengua Española de la Universidad Autónoma de Madrid, que a la sazón dirigía (1968-1969).

[14] *Léxico del español de América,* pág. 8.

[15] Muchos cuestionarios los rellenaba en los lugares que visitaba o me los rellenaban los alumnos que venían a trabajar conmigo. Por eso tengo en ocasiones varios cuadernos completados en un punto y me faltan informes de otros. La encuesta por correspondencia no siempre fructifica.

porque nos encontraríamos una y otra vez con el fondo común de un tesoro léxico y con sus discrepancias regionales, con la complejidad de los contactos de todo tipo, con las inmensas posibilidades del bilingüismo, con procesos de integración y, también, con el establecimiento de capas unitarias desde los focos de irradiación. Se podría llegar a saber la misión que cumplió el español como transmisor de culturas que iba adoptando, y que configuraban su faz americana; lo he dicho alguna vez, su función de «latín vulgar» que transmite las exigencias de la nueva vida, a través de esos préstamos taínos, nahuas, quechuas, del mismo modo que el latín hablado legó grecismos, germanismos, indigenismos de todo tipo a las lenguas románicas que iban a nacer. Estamos ante un conjunto de realidades infinitamente más complejas y heterogéneas de las que ha tenido que enfrentar la lingüística institucional en aquellos sitios donde ha sido proyectada con ambición (Canadá o Australia, por ejemplo). Pero es necesario no perder el contacto con la tierra para que las utopías irrealizables hagan abortar unos frutos que se ven al alcance de la mano.

El Atlas de Hispanoamérica

Se proyecta un atlas lingüístico del inmenso mundo hispánico. El enunciado es, en sí mismo, sobrecogedor. Pero por ello hemos de reducirnos a lo que es factible en un tiempo corto y que nos permita ver, a nosotros, unos resultados eficaces. Y nos enfrentamos en este momento con otra nueva problemática: la de los atlas de grandes y pequeños dominios. En otras ocasiones me he ocupado de estos problemas [16] y no es éste el momento de discutir unos principios teóricos, sino de bajar al mundo de las realizaciones prácticas. En la cita recién aducida del *prólogo* al *cuestionario preliminar* se plantea con claridad la tesis de los atlas de grandes y pequeños dominios. Ahora nos enfrentamos con uno que, necesariamente, ha de ser general y sintético [17]; por tanto, todo debe condicionarse a disponer de unas preguntas válidas para todo el dominio, de modo que permitan unas respuestas coherentes y homogéneamente distribuidas en la superficie del mapa. Lejos, pues, cualquier pretensión de particularismos y análisis: las anchas capas generales y poco más. Este es un fin bien preciso y significativo, que podrá alcanzarse con un cuestionario cuidadosamente escogido [18].

Y en este momento llegamos a otro camino ya trillado. Al proyectarse bien cerca de nosotros un *Atlas Lingüístico de España y Portugal* [19] hubo que pensar en un cuestionario de este mismo tipo; más aún, de complejidad mucho mayor, por cuanto los sistemas enfrentados iban a ser plurilingües (catalán, castellano, vasco, gallego-portugués) y con una variada heterogeneidad interna (pensemos en dialectos tan

[16] *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual* (2.ª edición). Madrid, 1973, págs. 111-114; *El Atlas lingüístico y etnográfico de la provincia de Santander* («Revista de Filología Española», LIX, 1977, págs. 81-118).

[17] KARL JABERG: *Grossräumige und kleineräumige Sprachatlanten* («Vox Romanica», XIV, 1954, pág. 3).

[18] Sever Pop publicó una *Bibliographie des Questionnaires Linguistiques* (Lovaina, 1955), que —a pesar de su lógico envejecimiento— sigue siendo muy útil.

[19] Las encuestas virtualmente están concluidas. El cuestionario se editó en Madrid (C.S.I.C.), 1974.

fuertemente diferenciados como el leonés, el aragonés o el andaluz). Entonces se pensó en seleccionar mil preguntas que, cuidadosamente elegidas, permitirían conocer bien, y aun muy bien, la realidad lingüística de cada una de las lenguas peninsulares, tanto en su diacronía como en su sincronía; en su fonética y fonología, como en su morfosintaxis; en sus grupos ideológicos y en sus previsibles campos semánticos. Que toda la vida del lenguaje no está ahí es cierto, pero no menos cierto que esos materiales iban a permitir que conociéramos la vida de nuestra lengua. La selección de las preguntas se hizo por una especie de consenso democrático: partiendo de un cuestionario muy amplio, el de Aragón [20]. Sobre él, los futuros responsables [21] de los equipos de trabajo seleccionaron las preguntas válidas para sus respectivos dominios; se obtuvo así un conjunto de mil preguntas comunes a toda la Península, a las que se añadieron las del primer cuestionario del *Atlas Linguarum Europae,* que no habían cabido en la selección. Tuvimos de este modo un total de 1.391 cuestionarios con el que ya podría investigarse la pluralidad lingüística de la península y, además, se colaboraba en la magna empresa del Atlas de Europa.

Este antecedente nos es útil para América. Los diversos equipos de trabajo podrían partir de los cuestionarios existentes, como se viene recomendando desde 1963 [22], y a ello volveré. Sabemos, gracias al esfuerzo de los dialectólogos americanos, muchas cosas de determinadas parcelas del enorme dominio que estoy considerando [23], pero lo que se pretende no es profundizar en cuanto se sabe, sino aprender lo que se ignora y vincular las mil partes de ese gran todo [24].

El cuestionario

Se ha dicho de maneras muy diversas que el éxito de un atlas depende en gran manera del cuestionario que se utiliza [25]. Por otra parte, es bien sabido que los atlas de grandes dominios tienen muy otras exigencias que los atlas regionales [26]. Y he aquí

[20] C.S.I.C. Sevilla, 1963. Contiene 2568, pero muchas de ellas exigen pluralidad de respuestas (por ejemplo, la conjugación de los verbos). Cfr. reseña de J. M. Lope Blanch en el «Anuario de Letras», IV, 1964, págs. 331-332.

[21] Fueron: Badía (dominio catalán), Buesa (aragonés), Alvar (castellano), Alarcos (asturiano), Llorente (leonés), García (gallego-portugués).

[22] *Congreso de Instituciones Hispánicas.* Madrid., 1964, págs. 115-116. Por eso no se utilizó, porque no llegó a motivar ningún atlas, el *Cuestionario* que, para el español de América, redactó Navarro Tomás, Buenos Aires, 1943 y 1945). Cierto que sirvió para diversas monografías locales.

[23] Valga, de momento, la enumeración que hago en *Estructuralismo,* ya citado, págs. 115-116 y aun añadiría el muy reciente estudio de Luis Flórez, *Sobre algunas formas de pronunciar muchos colombianos el español.* Bogotá, 1978 (publicado en 1979, según el ex libris).

[24] Son útiles las observaciones de J. P. RONA en *Algunos aspectos metodológicos de la dialectología Hispanoamericana.* Montevideo, 1958, págs. 22-29. Vid. también HUMBERTO LÓPEZ MORALES, *Dialectología y sociolingüística. Temas puertorriqueños.* Madrid-Miami, 1979.

[25] Véase el resumen de numerosas cuestiones en SEVER POP, *La Dialectologie. Apercu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques.* Gembloux, 1950, t. II, págs. 1136-1141. Añádanse los trabajos recogidos en Manuel Alvar, *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual* (2.ª edición). Madrid, 1973, págs. 133-139.

[26] KARL JABERG, *Grossräumige und kleineräumige Sprachatlanten* («Vox Romanica», XV, 1955, 1-61). Para

que estos motivos nos encaran con las dos cuestiones a las que hemos tenido que hacer frente, aunque no olvidemos su mutuo condicionamiento. Para la exposición de nuestra postura vamos a proceder en orden inverso a la formulación histórica que terminamos de hacer.

El de América, repito, no pertenece a los que Jaberg llamó *Grossräumige Sprachatlanten* [27], sino a unas estructuras mucho más dilatadas. Podríamos llamarlo macroatlas o atlas de macrosistemas, superior en muchas cosas a los atlas del Mediterráneo [28] o de Europa [29], realizados ya [30] o en trance de realización [31]. Pero frente a ellos tiene la ventaja de pertenecer a una sola lengua [32], aunque vaya a suscitar infinitos problemas de lenguas en contacto [33].

Este hecho, tan simplemente enunciado, hace que nuestro cuestionario tenga una fisonomía especial. Porque trata de servir —como cualquier atlas de un gran dominio— a la unidad de una lengua y no a su diversidad. Y esto no es el planteamiento de una postura apriorística, sino la necesidad de proceder, desde el campo de la ciencia, de la única manera posible. En otro sitio he dicho que los atlas lingüísticos tienen por gran enemigo al tiempo [34], y, una vez más, hemos de ganar esa batalla. Y sólo podemos conseguirlo si limitamos la extensión del cuestionario. Más aún, sería inútil ampliar —pongo por caso— los equipos de investigación, como se ha hecho en algunos atlas europeos por regiones [35], pues el intento tropieza entonces con una nueva dificultad: la economía [36]. Pero en el caso del Atlas de América es inútil buscar tres pies al gato: se trata de un inmenso continente o, mejor, de dos continentes con multitud de islas adyacentes. Resulta entonces que la geografía va desde el

la cuestión, vid. *Estructuralismo,* ya cit., págs. 111-116. Los problemas históricos de estos planteamientos se pueden ver en el libro de Gerhard Rholfs, *Romanische Sprachgeographie.* Munich, 1971.

27 Artículo citado en la nota anterior, pág. 5.

28 Vid. *Questionario dell'Atlante Linguistico Mediterraneo.* Fondazione Giorgio Cini. Venezia, 1960. Ténganse en cuenta los trabajos previos de MIRKO DEANOVIC, *Perspectives de l'Atlas linguistique méditérranéen* («Actes du Colloque Int. Civilisations, Litt. et Langues romanes». Bucarest, 1959, págs. 190-194), Arnald Steiger, *A propos de l'Atlas Linguistique Méditérranéen* («Bolletino Atlante Ling. Medit.», I, 1959, 139-143), Manlio Cortelazzo, *L'Atlante linguistico mediterraneo. Una grande impresa di solidarietà culturale* («Le lingue del mondo», 1960, págs. 330-377).

29 Baste una referencia: A. WEIJNEN, *Atlas Linguarum Europae. Introducción* (trad. Manuel y Carlos Alvar Ezquerra). Madrid, 1976. El primer cuestionario de la obra se imprimió en Assen (Países Bajos), 1976; el segundo, en la misma ciudad, 1979. Ahora, del propio prof. Weijnen, *Méthodes nouvelles dans l'ALE* («Filologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar», I. Madrid, 1983, págs. 641-643).

30 Hay un *Saggio delle carte del Atlante Linguistico Mediterraneo,* en el que se publican los materiales de unos cuantos mapas en la que será su forma definitiva. Está impreso (s. f.) por Leo S. Olschki para la Fondazione Giorgio Cini.

31 Del Atlas de Europa poseemos ya mapas en redacción última: *avena, granizo, nieve,* etc. Al corregir estas pruebas (mayo de 1984) acabo de recibir el primer fascículo y el volumen explicativo.

32 Cfr. *Atlas plurilingües. Metodología* (edit. M. Alvar). Madrid, 1978.

33 Véase el libro clásico de URIEL WEINREICH *Languages in Contact.* Nueva York, 1953. Sobre estas cuestiones téngase en cuenta los libros misceláneos, muy útiles, *Pidginization and creolization of Languages,* editores DELL HYMES (Oxford, 1971, 1977); PAUL WALD-GABRIEL MANESSY, *Plurilinguisme: normes, situations, strategies.* París, 1979.

34 *Estructuralismo,* ya citado, pág. 196.

35 Cfr. los datos que aporto en *Estructuralismo,* págs. 142-148.

36 Ibídem, pág. 147.

Trópico hasta la Patagonia, desde las costas del Caribe hasta los Andes. Lógicamente esto plantea la heterogeneidad de mil problemas: producciones, economía, alimentación, vivienda, costumbres, son absolutamente distintas y ello —como es natural— repercute en el vocabulario. Hemos tenido que sacrificar las peculiaridades de cada región para no presentar inmensas lagunas que nada añadirían a lo que ya sabemos de América: por importantes, importantísimos, que sean el cultivo del café o de la caña de azúcar en determinadas zonas, nada significan en otras [37]. Esto nos obliga a sacrificar la peculiaridad regional en beneficio de la unidad. No pretendemos defender una uniformidad inexistente, pero el trabajo se nos impone como un testimonio de unidad en lo fundamental. Es este el gran bien «pro indiviso» que poseemos quienes —a las dos bandas del Océano— poseemos una misma lengua, pero de esa lengua no sabemos lo mismo en Méjico que en Bolivia, en la Argentina que en Honduras. Y a este fin trata de servir el atlas: recoger los materiales que de manera uniforme, con distribución geográfica homogénea y gracias a una visión simultánea nos permitan cubrir lagunas de ignorancia y, de una vez para siempre, nos presenten la visión de español en toda su extensión en un momento determinado. Pero ésta y no otra fue la finalidad que hizo nacer a la geografía lingüística, quitemos el adjetivo *español* y estaremos en los planteamientos generales que nuestra ciencia ha seguido en el mundo románico [38]. Y, no se olvide, la geografía lingüística es una ciencia románica: nació en ese mundo, se cultivó en el más que en parte alguna, y los hablantes de español pertenecemos a ese gran conjunto cultural al que llamamos la Romania [39]. Y América, una por su lengua, es prolongación de la Romania europea o, como exactamente se ha dicho, la Nueva Romania [40].

El proyecto se inserta, pues, en una amplísima teoría científica: la de los grandes atlas. Pero el macrosistema que se intenta estudiar es infinitamente superior a cuantos se han estudiado hasta hoy, aunque su unidad permite una uniformidad metodológica que no se puede aplicar, pongamos por caso, en Europa, donde tantas y tantas cosas separan el mundo eslavo del románico y a éste del germánico. Pertenecer a la teoría de los grandes atlas obliga a redactar un cuestionario válido, en nuestro caso, desde el río Grande a Punta Arenas. De cómo lo redactemos, dependerá la eficacia de los resultados. Y no se olvide, y permítase la reiteración, ya no podremos decir que una parcela del mundo hispánico cuenta con «algunos trabajos sueltos y de poco aliento» [41]. Si el atlas se realiza tendremos el punto de partida de cualquier investigación no importa en qué país y nos dejaremos ya de indecisiones y tanteos como ocurre —valga otro ejemplo— en el libro de Canfield [42], sin que el benemérito investigador sea culpable de los males que denunciamos.

[37] Vid. José Joaquín Montes, *Dialectología general e hispanoamericana. Orientación teórica, metodológica y bibliográfica*. Bogotá, 1972, págs. 97-130.

[38] Alwin Kuhn, *Sechzig Jahre Sprachgeographie in der Romania* («Romanistisches Jahrbuch», I, 1947-48).

[39] Gaston Paris, *Romani, Romania, Lingua Romana, Romancium* («Romana», I, 1872, págs. 1-22).

[40] Alwin Kuhn, *Romanische Philologie. Erster Teil: Die romanischen Sprache*. Berna, 1951, pág. 97; Carlo Tagliavini, *Le origine delle lingue neolatine*. Bolonia, 1959, pág. 130.

[41] Juan M. Lope Blanch, *El español de América*. Madrid, 1968, págs. 89-90.

[42] *La pronunciación del español en América. Ensayo histórico-descriptivo*. Bogotá, 1962.

Se trata, pues, de realizar un macroatlas con todas sus virtudes y sus limitaciones también. Después de él vendrán los atlas de cada país, o de las regiones de cada país, tal y como se ha hecho en algún sitio, pero estos atlas menores sólo cobrarán su cabal sentido dentro de la gran unidad que ahora proyectamos [43]. En esos atlas menores (y el adjetivo se refiere sólo al tamaño) deberán caber las peculiaridades de cada país o de las múltiples regiones de cada nación, pero no aquí. Por eso éste no puede ser, como habitualmente ha hecho la geografía lingüística, un atlas rural, sino un atlas de la lengua común. Y si se permitiera el uso de fórmulas acuñadas por nuestra tradición científica, diríamos que éste es un atlas sintético y no analítico [44]. Cubre lo que científicamente no pueden abarcar los atlas nacionales (de Colombia [45], de Méjico [46], etc.), ni, mucho menos, los regionales (sabana de Bogotá, por ejemplo) [47] o los de dominios muy pequeños (valga el testimonio de Puerto Rico) [48]. Por eso es un instrumento que sirve a la unidad de la lengua en sus mil variantes y resulta agrupador de ese variopinto mundo de peculiaridades dentro de una estructura no fragmentada; después vendrán —y serán bien venidos— los atlas o las monografías que servirán para que conozcamos las peculiaridades regionales, otra manera de hacer bella la unidad en que todos estamos insertos.

Creo que esto explica que nuestro cuestionario sea de una determinada forma y no de otra: aspira a recoger la lengua común, con las particularidades que se denuncian, pero no es, ni puede ser, un espigueo de metalenguajes [49]. Y esta afirmación nos da paso a otras cuestiones [50].

Un atlas como el que pretendemos realizar, lo estamos viendo, no entra en colisión con otros de carácter más reducido, y aun parece conveniente que los preceda [51], como

---

43 *Estructuralismo*, pág. 197; KARL JABERG, *Aspects geógraphiques du langage*. París, 1936, pág. 16.

44 *Los atlas lingüísticos de España* («Presente y futuro de la Lengua Española», Madrid, 1963, tomo I, págs. 417-426), *Estado actual de los atlas lingüísticos españoles* («Arbor», núm. 243, 1966, págs. 265-266).

45 *Atlas Lingüístico-etnográfico de Colombia*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1982-1983. (Han aparecido los seis volúmenes de que consta la obra.)

46 JUAN M. LOPE BLANCH, *Cuestionario para la delimitación de las zonas dialectales de México* (México, 1970) y sus trabajos en la «Nueva Revista de Filología Hispánica», XIX, 1970, 1-11, y XX, 1971, 1-63.

47 *Pequeño atlas léxico de la Sabana de Bogotá*, dirigido por Luis Flórez. Bogotá, 1973. Para Brasil hay diversas empresas que han llegado a buen fin o están en trance de realización: NELSON ROSSI, *Atlas prévio dos falares baianos*. Río de Janeiro, 1963. JOSÉ RIBEIRO et al., *Esboço de un atlas lingüístico de Minas Gerais*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 1977; JULIO y JANINE ALVAR, *Guaraqueçaba. Mar e mato*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1979. El primer volumen tiene introducción, vocabulario y mapas etnográficos; el II, es de ilustraciones; y el *Questionario do Atlas Linguístico de Paraíba*, de María Socorro Silva de Aragão et al. (JOÃO PESSOA, 1980), y el de MÔNICA RECTOR, *Questionário básico de trabalho de campo linguístico. Revisao critica do Questionário de Atlas Linguistico de Antenor Nascentes*. Río de Janeiro, 1983. La autora se refiere al trabajo de A. Nascentes, *Bases para la elaboraçao do Atlas Lingüístico do Brasil*, Río de Janeiro, 1958.

48 Por ejemplo, los 73 mapas que figuran en la obra de TOMAS NAVARRO, *El español en Puerto Rico*. Río Piedras, 1948.

49 *Vid.* mis observaciones, con bibliografía, en *Sobre el valor de los léxicos particulares* en el libro *La lengua como libertad*. Madrid, 1983, pág. 123 y nota 4.

50 Cfr. HANS FRIEBERTSHÄUSER, *Relevante Aspekte der Dialeklexicographie*, en el libro coordinado por él mismo, *Dialeklexicographie*. Wiesbaden, 1976, págs. 5-10; MANUEL ALVAR, *Atlas lingüísticos y diccionarios* («Lingüística Española Actual», IV, 1982, págs. 253-322).

51 *Estructuralismo*, pág. 193 y núm. 17.

el atlas regional no significa la eliminación de las monografías locales [52]: en esta próvida viña hay trabajo para todos los vendimiadores. Lo que ocurre es que debemos ordenar el quehacer para que los esfuerzos no resulten estériles y, sobre todo, coordinar nuestros esfuerzos [53] para que nos presida la solidaridad, que beneficiará al conjunto. Porque una lengua como la nuestra no se agota con una sola obra por generosamente que la proyectemos, ni la geografía lingüística es el único método que tenemos para investigar [54]. Para tranquilidad de escépticos he escrito en otra parte que no es una panacea, sino el camino que lleva a las cosechas más granadas [55]. Que podríamos conseguir esas cosechas por otros medios, también es evidente [56], pero la realidad nos dice que no se han conseguido nunca, y que, desde Gilliéron, las ventajas están de parte de los atlas: por su riqueza, por su rapidez, por su rigor y por su homogeneidad [57]. Pero si el tiempo es nuestro enemigo, enemigo nuestro es también el costo de la obra; ni más ni menos que de cualquier empresa científica que se proyecte. Y la economía nos limita. Pero no nos asustemos, limitación dentro de unos hitos que conocemos muy bien. Defender un cuestionario muy extenso puede llegar a ser una cosa sin mucho sentido [58]: ¿podremos cartografiar todo?, ¿todo merecerá la pena?, ¿dispondremos de investigadores durante años y años?, ¿llegaría la obra a buen fin? Defiendo lo bueno, incluso excelente, pero soy enemigo de utopías irrealizables. Y dejo que hablen las obras y no las palabras. Ahí están lo que Elcock [59] y Pérez Vidal [60] creían, y, sin embargo, existe va no el Atlas de Andalucía [61], sino el de Canarias [62], el de Aragón, Navarra y Rioja [63], el de Santander [64], el de los marineros peninsulares [65], el muy adelantado de España y Portugal [66] y nuestras colaboraciones

[52] Y en algunos países es muy conveniente emprenderlas antes de realizar el atlas, cfr. JOSÉ JOAQUÍN MONTES, *Dialectología y geografía lingüística. Notas de orientación.* Bogotá, 1970, pág. 84.

[53] *Vid.*, por ejemplo, *Estructuralismo*, pág. 139.

[54] Cfr., KUHN, *Sechzigjahre*, ya citado, pág. 63.

[55] *Atlas lingüístico y Diccionario* («Lingüísica Española Actual», IV, 1982, pág. 304).

[56] EUGENIO COSERIU, *La geografía lingüística.* Montevideo, 1956, pág. 22.

[57] Estas ideas fueron expuestas en múltiples ocasiones; permítaseme el antiguo testimonio de un lingüista que tanto había de hacer por la dialectología: SEVER POP, *Buts et méthodes des enquêtes dialectales.* París, 1927, págs. 19-20.

[58] *Estructuralismo*, ya citado, pág.

[59] Reseña al *Cuestionario* del atlas de Andalucía («Romane Philology», XI, 1957, pág. 100).

[60] Reseña a la obra citada en la nota anterior («Revista de Dialectología y Tradiciones Populares». XI, 1955, págs. 197-198).

[61] *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (6 vols.), Granada, 1961-1973.

[62] *Atlas Lingüístico-etnográfico de las Islas Canarias* (3 vols.). Las Palmas de Gran Canaria, 1975-1978.

[63] *Atlas lingüístico-etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja* (12 vols.), Zaragoza, 1979-1983.

[64] Cfr., *El Atlas Lingüístico y Etnográfico de la provincia de Santander (España)*, («Revista de Filología Española», LIX, 1977-1979, págs. 81-118); en colaboración con MARÍA PILAR NUÑO, *Un ejemplo de atlas lingüístico automatizado: el «Ales».* («Lingüística Española Actual», III, 1981, págs. 359-376).

[65] La condición de la obra me llevó a la decisión de publicarla en forma de listas, y le cambié el título: *Léxico de los marineros peninsulares.* El tomo I se ha publicado en Málaga (1984); el II, está totalmente compuesto y corregido; los III y IV, en impresión.

[66] Los materiales recogidos y pasados a cuadernos de formas están en el Departamento de Geografía Lingüística del C.S.I.C.

en los del Mediterráneo [67] y de Europa [68]. Por eso un cuestionario como el que hemos redactado Antonio Quilis y yo resultará válido: está dentro de la extensión que suele exigirse a cuestionarios que investigan territorios mucho más pequeños que el inmenso de América [69] y está muy lejos de aquellas doscientas preguntas mínimas que postulaba Gilliéron [70], por útiles que puedan ser para monografías limitadas a ciertos aspectos [71]. Por otra parte, lo hemos vinculado a otros proyectos hispánicos, como nuestras propias instituciones han recomendado [72] y hemos tenido en cuenta los intentos anteriores [73].

Todas estas razones hacen que el número de preguntas y la selección que hemos practicado sean el fruto de muy largas experiencias personales cumplidas en Méjico y Guatemala, en Puerto Rico y Santo Domingo, en Colombia y Filipinas, en Cuba y Ecuador. Y están, también, las experiencias de nuestros colegas hispanoamericanos, bien tenidas en cuenta. No podemos decir que la obra es imposible, ni inasequible, ni inmediata. Una y otra vez lo he dicho: hay operarios capaces y centros dotados; que se lleve a cabo en un sitio u otro, poco importa. Lo único que interesa es que se haga, y que la hagan quienes sepan hacerla. Estamos acariciando el año 1992. Fecha memorable porque nos dirá —día a día— que lo único que tras quinientos años de historia, mantiene unidos a más de veinte pueblos es, justamente, la lengua. Los científicos lo hemos dicho de mil maneras distintas [74] y estamos de acuerdo en poner manos a la obra que dé fe de nuestra unidad.

Planteamiento y realización del atlas

Suscitada la cuestión cardinal de mayor trascendencia hemos de bajar al mundo de su realización práctica: selección de puntos, exploradores, medios.

---

[67] Vid. *Notiziario,* apud «Bolletino dell-Atlante Linguistico Mediterraneo», III, 1965, pág. 269. Mis encuestas españolas en las plazas de nuestra Soberanía (Ceuta y Melilla) fueron retiradas, sin ninguna consulta, y sustituidas por otras en dialectos magrebíes. Científicamente han falseado la verdad.

[68] Vid.: nota 31.

[69] *Hacia una geografía lingüística de América,* en «Perspectivas de la investigación lingüística en Hispanoamérica. Memoria», Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, págs. 78-92.

[70] En la pág. 10 de su *Avant-propos* al *Petit Atlas phonétique du Valais roman (sud du Rhône).* Paris, 1880, apud Pop, *Dialectologie,* I, pág. 183. He comentado la cuestión anteriormente.

[71] Con cuestionarios de unas 250 preguntas pude redactar trabajos fonéticos como *Algunas cuestiones fonéticas en el español hablado en Oaxaca (México),* «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVIII, 1965-66, págs. 355-377; *Polimorfismo y otros aspectos fonéticos en el habla de Santo Tomás Ajusco, México* «Anuario de Letras», VI, 1966-67, págs. 11-42; *Nuevas notas sobre el español hablado en Yucatán,* «Iberoromania», I, 1969, págs. 159-190; *Encuestas fonéticas en el suroccidente de Guatemala,* «Lingüística Española Actual», II, 1980, págs. 245-289.

[72] *Congreso de Instituciones Hispánicas.* Madrid, 1964, págs. 115-116.

[73] TOMÁS NAVARRO: *Cuestionario lingüístico Hispanoamericano. Fonética, morfología, sintaxis* (2.ª edic.). Buenos Aires, 1945; MANUEL ALVAR, *Léxico español de América. Cuestionario provisional.* Granada, 1966.

[74] *La unidad del español* es el primer capítulo del libro de JUAN M. LOPE BLANCH, *El español de América.* Madrid, 1968. Cfr. el antiguo estudio, pero importante por ser de él, de Amado Alonso, *Hispanoamérica, unidad cultural,* págs. 181-194 del libro *El problema de la lengua en América.* Madrid, 1935.

La selección de puntos se hará en cada caso particular de acuerdo con la experiencia de los investigadores de los países integrados en el Atlas; no obstante, *a priori* se puede pensar en un conjunto de unos 600 lugares distribuidos así: Argentina (75), Bolivia (25), Brasil (100), Colombia (50), Costa Rica (5), Cuba (20), Chile (30), Ecuador (20), Estados Unidos (10), Guatemala (5), Honduras (5), Méjico (75), Nicaragua (5), Panamá (5), Paraguay (10), Perú (50), Puerto Rico (10), Salvador (5), Santo Domingo (10), Venezuela (50), Uruguay (10).

Habría que investigar —además— islas donde el español es idioma minoritario (Trinidad) o donde se han formado lenguas criollas (Antillas holandesas). Como un ideal, al que en principio no se renuncia estaría el poder investigar algunos puntos de las islas Filipinas.

Independientemente de los fines específicos del atlas, resulta que una recogida de este tipo agruparía mucho más de medio millón de formas sobre las cuales se pueden hacer análisis estadísticos e índices de densidad que ayuden a conformar, de manera objetiva, el verdadero perfil del español americano.

Una empresa de tal magnitud es —sin embargo—, viable en un período de tiempo muy limitado, si se dispone de medios de trabajo. La recogida de materiales y redacción del atlas podría hacerse en cuatro años a partir de su comienzo.

Medios para llevar a cabo la obra y financiación

En primer lugar es necesario contar con un equipo fijo de investigadores. La experiencia parece aconsejar que las tareas se centren en Madrid donde funcionan los grupos de trabajo que han llevado a cabo los Atlas de Andalucía, de Canarias, de Santander, de Aragón, Navarra y Rioja, del Mediterráneo y de los Marineros Peninsulares y que colaboran en el *Atlas Linguarum Europae*. Junto a estos investigadores lingüísticos hay —ya— un personal especializado (dibujantes, cartógrafos) para quienes la tarea de elaboración de los mapas no presentará mayores dificultades.

Aun cuando sea aconsejable esta vinculación, un comité americano podría actuar con miras a facilitar toda clase de gestiones en el desplazamiento de los equipos de trabajo. Por razones de geografía (con respecto a España y a las dos Américas) y por contar inicialmente con el entusiasmo de lingüistas del máximo prestigio, esta base americana podría fijarse en Puerto Rico.

Cada equipo trabajaría por parejas de investigadores: uno designado por la dirección de la obra y especializado en las técnicas que se van a aplicar, y otro, un investigador nacional que ayudará no sólo científica, sino humanamente en las mil dificultades con que cada encuesta se va a enfrentar. Esta colaboración nacional se estima sustancial por el conocimiento de la realidad lingüística y de las sutiles relaciones que se deben establecer en el contacto de gentes de muy variadas psicologías.

Al llevar a cabo cada encuesta se considera imprescindible su grabación total o parcial (cuando menos la parte fonética). En términos aproximados parece aconsejable el registro de unas 300 horas de tiempo hábil, lo que elevará —incluyendo los tiempos muertos (preguntas, pausa ante la respuesta, repeticiones, etc.) a 600 las horas de

grabación. Las máquinas que se emplean (recomendables las Telefunken 300 o Wollensack) serán diez.

Hay que prever los desplazamientos de los exploradores (desde España, por un inmenso continente) y los costos elevados. Por eso parece aconsejable disponer de investigadores con juventud y entusiasmo para enfrentarse con una vida muy dura durante varios meses de trabajo cada año. Se prevé un trimestre de encuestas para quienes hagan sus desplazamientos desde España. Por último, las 600 encuestas podrían hacerse —sin demasiado esfuerzo— en cuatro años; 150 para un conjunto de cuatro o cinco equipos no es soñar con imposibles [75].

En cuanto a la cartografía, las nuevas técnicas con *plotter* ahorrarían infinitos trabajos [76].

Alcances del proyecto

Llevar a cabo esta empresa significaría:

1. Caracterizar la vinculación peninsular de las zonas que suelen establecerse para el estudio del español de América y, por supuesto, la posibilidad de renovar conocimientos que se repiten, pero que a todas luces resultan anticuados (por ejemplo, las cinco áreas que divulgó Henríquez Ureña y que aún suelen utilizarse) [77].

2. Establecer los resultados lingüísticos de la hispanización. No sólo zonas costeras frente a serranas, sino la peculiaridad histórica que vino a formar —concorde o discrepante— cada una de las modalidades del español americano, tal como hoy existen (recuérdese la peculiaridad lingüística de Yucatán, contraria a la geografía, pero resultado de la conquista) [78].

3. Determinar la función ejercida por el castellano al transmitir el léxico amerindio por zonas imprevistas y con unos resultados que hablan por encima de la propia vida de los hablantes. (Los tainismos llevados al continente y vivos frente a las modalidades lingüísticas de cada área.) [79].

---

75 Se ha hecho el estudio económico del programa, pero no tiene mucho sentido transcribirlo, pues habrá que pensarlo para períodos muy cortos: de otro modo, lo que se presupuesta hoy no tiene valor mañana.

76 Vid.: M. ALVAR y M. VERDEJO: *Automatización de los atlas lingüísticos* («Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», XXXIV, 1978 (1980), pp. 23-48, donde se recoge la pertienente bibliografía. Para otros proyectos, vid.: *Ordenadores y geografía lingüística. El proyecto del Atlas plurilingüe de Europa,* «Revista de la Universidad Complutense», XXV, 1976, págs. 78-85, y LÓPEZ MORALES, op. cit. en la nota 24, págs. 40-41. En el momento de redactar estas líneas tenemos ya mapas autorizados del Atlas de Santander (España).

77 *Observaciones sobre el español de América,* «Revista de Filología Española», VIII, 1921, págs. 360-361. José Pedro Rona argumentó de manera contundente: «La determinación definitiva de las áreas dialectales debe hacerse siguiendo con todo rigor el método geográfico-lingüístico. En el momento actual, la América Hispana debe considerarse como un territorio lingüístico único, como si fuera una sola área dialectal. Mientras no se determine exactamente los límites dialectales, toda subdivisión que se haga será artificial, insuficiente y carecerá de valor científico» *(Algunos aspectos,* ya cit., pág. 19). Véase también ANGEL ROSENBLAT: *La hispanización de América. El castellano y las lenguas indígenas desde 1492,* «Presente y futuro de la lengua española», II, Madrid, 1964, pág. 215.

78 Cfr.: *Nuevas notas sobre el español de Yucatán,* «Ibero-romania», I, 1969, pág. 189.

79 Como resumen, vid.: *España y América cara a cara.* Valencia, 1975, págs. 113-119, 177-180, 263-271, etcétera.

4. Establecer la estructura sincrónica que el español tiene en cada país, con los resultados de bilingüismo e integración a los que se ha aludido con anterioridad [80].

5. Conocer la persistencia y vitalidad de los indigenismos [81].

6. Colaborar para el establecimiento de la «koiné» del mundo hispánico o la posibilidad de descubrirla, con sus inmediatos resultados de comunicación en todas las latitudes y en todos los niveles, y el conocimiento —para cada dominio— del español tipo con que se deberá proceder a la castellanización de las comunidades indígenas [82].

Naturalmente, un atlas lingüístico tiene sus propios alcances. La ventaja de proceder así es innegable: todos los resultados previsibles no son otra cosa que el fruto de algo bien sabido, coherencia de los materiales allegados, uniformidad de distribución, visión simultánea de todo el dominio. Pero presenta también el cauce para llegar al conocimiento de muchos hechos a los que el atlas no puede agotar. Gracias a él se conocerán las áreas que merecen un análisis más circunstanciado, sea en monografías locales o regionales, sea en otros atlas de pequeños dominios. Además, todos estos materiales recogidos directamente y por profesionales de la lingüística podrán servir de pauta para el estudio —sobre bases ciertas— de problemas sociolingüísticos de pluralidad de alcances: oposición de hablas de hombre y mujeres, de grupos, gremiales, de niveles culturales, etc.

Hemos partido de unas necesidades motivadas, precisamente, por nuestra propia ignorancia. Pero al llegar a unas conclusiones que parecen lógicas y evidentes hemos tenido que referirnos a hechos que son ya historia. Hablar de vinculación del español americano con el peninsular es tanto como suscitar el andalucismo del continente, la realidad de una «koiné» es el principio opuesto a fragmentación, la existencia del enfrentamiento costas-sierras arroja sobre el tapete los dados de la teoría climatológica, los resultados lingüísticos de la hispanización obligarán a conocer el propio carácter del español de América. Esto en lo que sabemos y discutimos, pero ¿y de lo que aún no nos figuramos? Maticemos los seis apartados de unas conclusiones provisionales y añadamos otros motivos que no se pueden olvidar, y que desarrollan lo que implícitamente habíamos aducido; de ellos podrán iluminarse con nueva luz las bien conocidas tesis del

7. Andalucismo del español de América [83].

8. Español de América y latín vulgar [84].

---

[80] *Bilingüismo e integración. Comentarios hispanoamericanos*, «Revista Española de Lingüística», I, 1971, págs., 25-57.

[81] Bástenos un par de muestras: JUAN M. LOPE BLANCH: *El léxico indígena en el español de México*. México, 1969; HUMBERTO LÓPEZ MORALES: *Indigenismos en los textos cronísticos de Puerto Rico: índices de frecuencia y densidad*, apud. op. cit., nota 24, págs. 51-59.

[82] JUAN M. LOPE BLANCH: *Proyecto del habla culta de las principales ciudades de Hispanoamérica*, «El Simposio de Bloomington». Bogotá, 1967, págs. 260-261.

[83] Sobre el problema han corrido mares de tinta; cito un solo estudio: GUILLERMO GUITARTE: *Cuervo, Henríquez Ureña y la polémica sobre el andaluz de América*, «Vox Romanica», XVII, 1958, págs. 378-385.

[84] Como obra de conjunto y excelente puesta al día de la cuestión vid.: PACIENCIA ONTAÑÓN: *La posible fragmentación del español en América. Historia de un problema*. México, 1967. La bibliografía ocupa las páginas

9. Carácter vulgar o no, rural o no, del español americano [85].
10. Proceso nivelador de la lengua [86] sobre las variedades regionales [87].

Final

He expuesto un proyecto. Ni excluyente ni exclusivo. Un proyecto que nos permitiría disponer, en el corto período de cuatro años, de un inmenso volumen de datos. Pensemos en más de seiscientas mil formas, fielmente preguntadas, rigurosamente transcritas, homogéneamente distribuidas, cuidadosamente seleccionadas. Si no son todo a lo que aspiramos es el inicio —seguro— para comenzar a caminar sin el riesgo de los pasos perdidos. Las limitaciones existen, por supuesto, pero existen —por fortuna— otros métodos que cubrirán los huecos que la geografía lingüística deje. Al hacer el inventario de sesenta años de nuestra técnica, Alwin Kuhn escribió unas bellas palabras que me permito traducir:

> Estas luchas en torno a la geografía lingüística [88] han enmundecido. Se hizo, pues, el silencio a ella, pero sólo porque nadie pone ya en duda su derecho a la existencia ni, incluso, la necesidad de su existencia. Sin embargo, su más hermoso título de gloria, su mejor testimonio de un período de pruebas ya superado, es que, desde un principio, sólo ha querido ser *uno,* no *el* método de la investigación lingüística, [...] se ha acomodado fielmente a la totalidad de nuestra ciencia y ha quedado absorbida por ella. Pero, sin embargo, vivificándola e iluminándola hasta sus últimos extremos y ramificaciones [89].

Hoy, treinta a años después de estas palabras, el florecimiento de la geografía lingüística alcanza límites insospechados; se habla de atlas mínimos, pequeños y

---

229-239 de la obra. Véase ahora: Guillermo L. Guitarte, *El camino de Cuervo al español de América* («Philologica Hispaniensia. In honorem Manuel Alvar», I. Madrid, 1983, págs. 243-318).

[85] AMADO ALONSO: *Ruptura y reanudación de la tradición idiomática en América,* apud. *El problema de la lengua en América.* Madrid, 1935, págs. 123-141; ANGEL ROSENBLAT: *Lengua literaria y lengua popular en América.* Caracas, 1969; del mismo autor: *Bases del español en América. Nivel social y cultural de los pobladores,* «Actas de la primera reunión latinoamericana de lingüística y filología». Bogotá, 1973, págs. 293-371.

[86] GUILLERMO GUITARTE: *La constitución de una norma del español general: el seseo,* «El Simposio de Bloomington». Bogotá, 1967, págs. 166-175, y, como referencia más próxima: *A vueltas con el seseo y el ceceo,* «Románica», V, 1972-1974, págs. 41-57. Trabajo de síntesis es el de JOSÉ G. MORENO DE ALBA: *Unidad y variedad del español en América.* Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

[87] JOSÉ PEDRO RONA: *Relación entre la investigación dialectal y la enseñanza de la lengua materna,* «El Simposio de Cartagena». Bogotá, 1965, págs. 333-343.

[88] Se refiere a los ataques de SALVIONI en 1912.

[89] *Sechzig Jahre Sprachgeographie in der Romania,* «Romanistiches Jahrbuch», I, 1947-48, pág. 63. El texto original reza así: «Diese Kämpfe um die Sprachgeographie sind verstummt. So wurde es zwar still um sie, aber nur weil niemand mehr ihre Existenzberechtigung, ja die Notwendigkeit ihres Daseins in Zweifel zieht. Ist es doch ihr schönster Ruhmestitel, das beste Zeugnis für ihre überstandene Bewährungsprobe, wenn sie, die von vornherein nur *eine,* nicht *die* Methode sprachwissenschaftlicher Forschung hatte sie wollen, [...] sich dienend eingefügt hat in das übergreifende Ganze, aufgegangen ist in ihm und es doch bis in die feinsten Enden und Verästelungen durchpulst und befeuert.»

grandes; se cartografía la lengua de pequeñas regiones y de inmensas macrosuperficies; se proyectan atlas de polimorfismo o de sociología lingüística... Tal vez haya llegado la hora de nuestro trabajo en Hispanoamérica y, si el vacío ha sido penoso, podemos acometer la empresa con una experiencia aprendida en los demás y empezando a caminar —justamente— por los pasos debidos y no por los que el azar o la necesidad nos hubiera obligado a emprender [90]. La bandera de enganche está izada.

MANUEL ALVAR
Ministro Ibáñez Martín, 3.
MADRID-3.

[90] Pienso en la preferencia de empezar por atlas de grandes dominios antes de proceder al análisis de los de territorios más pequeños.

Señales y garabatos del habitante

I. Aventuras y deducciones de un lector de novelas policíacas

Se enfrascó literalmente (así como suena, como quien se mete en un frasco) en la lectura del caso del señor Roodman. Los únicos que, de veras, saben manejar el terror son los ingleses. El terror es un producto nacional inglés como la niebla, el tartamudeo de buen tono y el humor teológico. Detenerse con toda minuciosidad en esta técnica. La cuestión ha sido de tal modo calculada (bien dirigidas las agujas, regulada la presión en los diferentes compartimentos del relato, personajes y situaciones traslaticios, desmontables) que la sospecha se torna en un elemento aritmético. Después de todo, nunca nos falta nuestra dosis de razón al sospechar de alguien. Estos científicos del terror manejan, pues, todos sus ingredientes con impecable virtuosismo. Se busca al responsable como se busca un virus en un laboratorio. Se toman placas, se ensayan filtros, cada presunta huella es microscópicamente analizada. La lupa no es un adorno en los detectives ortodoxos.

Todo esto conduce al detectivismo en estado puro, del que hace relamerse a los buenos gastrónomos del género: esos hombrecitos calvos, meticulosos, con lentes sin aro, que se pasan la vida entre papeles, tras los escritorios, sobre libros de contabilidad o traducciones poéticas del arameo y masturbándose periódicamente en el baño de su oficina con el olor que efunden los retratos de algunas (preferentemente espías con antecedentes teatrales) mujeres semidesnudas. Esos gastrónomos no permiten un pelo en la sopa. Asepsia rigurosa. ¡Cuidado con una falla, por mínima que sea, en el servicio! Insinuación, duda, cautela, morosidad analítica, todo sistemáticamente involucrado. Una leve fisura de luz, por allá en el capítulo cuarto, por ejemplo. A estas alturas, el gerente de una casa de modas puede permitirse el lujo (y dar al lector el invaluable indicio) de aparecer asesinado en la tina (¡esas tinas!) de su casa de campo. Faltan, por lo menos, tres asesinatos más para completar una decorosa colección. ¿A quién le toca el turno? El valet —ese caballero de atildado carraspeo, mofletudo, rosáceo, con ojos de favorita de harén, que efunde una catalizadora suspicacia— sería una víctima de primer orden. Pero la flaca y dominante señora, con mejillas de parlamentario jacobino, energética, coleccionista de hormigas y ella misma una inmensa y detestable hormiga, no está mal tampoco. Otorgaría un verdadero respiro verla atravesada, en el descanso de la gran escalinata, por uno de esos garfios de la panoplia. Aquí el buen lector se siente en el deber de colaborar. En esto, precisamente, radica una de las ocultas delicias del juego. Toca barajar posibilidades. Pero el veterano en estas lides debe contar, propiciándolo secretamente, con el fracaso. Si atina en su juicio ha superado al autor y, por tanto, ha salido defraudado. Se ha privado a sí mismo, con torpe e inexcusable lucidez, de un premio delicioso. Ha

fracasado, en suma, al no fracasar. El autor debe ganar la partida. Por eso todo el relato debe estar tan bien ajustado que ninguna fisura pueda colarse al azar. El azar no tiene aquí ningún oficio. Todo ha de ser insensible pero justamente ensamblado. Donde los ingleses han alcanzado realmente las altas matemáticas es en la novela policíaca. Por eso el lector de este tipo de narración mientras más ofuscado se encuentre al tratar de solucionar el enredo más excitación alcanza. Se siente formando parte del asunto. Su propio desconcierto es ya un factor ecuacional. Puede, inclusive, hombrearse con el disecado anticuario (el que ya se perfila como otra de las víctimas que han de culminar la tensa y minuciosa cogitación) que está a punto de asesinar o ser asesinado. Pero —eso sí, muchísima atención— al final todo debe quedar en la sombra. Cerrado de golpe, con hermética limpieza, como las valvas de una ostra.

El cambio de sitio de dos frascos de perfume en la mesa del tocador; las bujías apagadas y el tornillo, sin rosca pero sostenido por un alambre en la falleba de la ventana, en el cuarto de baño; la grieta (algo tan minúsculo que para otro, que no hubiera sido un infatigable y aprontado deductor, habría sido despreciable) en la parte media, exactamente entre el tacón y la curva de la suela, en la zapatilla de la mujer del chófer asesinado. Todo esto, en asocio del tufillo a gas, ¿o a barato licor?, que emanaba ese rincón del jardín, donde se suponía que pudo estar enterrado (cuestión no comprobada) el cofre lleno de escarabajos secos y botones triturados, suministraron la pista definitiva. Era lógico. Tantos elementos delatores, reunidos por una misma y maligna perspicacia e íntima y pacientemente concatenados —como puso en claro el grueso legajo del informe levantado a tan irreprochable investigación— terminaron por conducir al menos previsible de los componentes de aquel fastuoso aporisma delictivo. El jefe de inspectores no pudo (hubiera sido desleal, incluso descortés de su parte) reprimir la lisonja cuando lo llevaba, sin haberse atrevido a esposarlo, en el automóvil a prueba de balas. «Usted no es un asesino», reconoció con sosegado fervor, «usted es un científico y tengo tanta pena de apresarlo por esto que tendremos que llamar crimen como la tendría de apresar a un gran matemático por haber concluido una nueva teoría sobre el átomo». El otro volvió hacia él su cara larga y rosada, severa y apacible, de gerente de astillero holandés. Sus ojos, de un azul bondadoso, lo perdonaron (entendiendo y agradeciendo, con una dulzura estrictamente profesional) la reverencia del conocedor, involucrada en aquel elogio. A él, en cambio, en su simple pero respetable posición de lector, le queda la sensación de haber repuesto una partida de ajedrez entre dos grandes maestros que ha terminado en tablas.

II. En busca de la película ideal

A mí lo que de veras me gusta del cine es el cine mismo. Su puro estar en él, su luminoso y deslumbrante fluir. Por eso estoy capacitado para gozar aún de las malas películas. Malas para otros, se entiende. Porque lo que es a mí, que me den películas a secas, que ya me encargaré del resto. Basta sentarme en una butaca para empezar, como el pescador con su caña, a regalarme con la sola promesa del más simple tirón. Hay que ver una cámara bien corrida, lenta —no importa, repito, la calidad misma del film— deleitándose a su sabor en lo que narra. Es un banquete. Lo que aparece

allí es siempre, siempre (recordemos que el cine es realidad alucinada) como el lado más apasionante y siempre desconocido, por mucho que creamos conocerlo, de cualquier realidad. La realidad es una pieza en huida y hay que cobrarla a tiempo. Allí tenemos una torre, un camino, un rostro en primer plano, una nube, cualquier cosa. Y nada como la cámara para enseñarnos a rastrear, descubrir, rodear y, por último, atrapar porciones de cualquier suceso. De allí que en muchas películas que otros, tal vez con entera razón para ellos, llaman mediocres, yo haya gozado lo mío, más de la cuenta inclusive. Mientras nada se dice (aparentemente) mientras nada ocurre (también aparentemente) una mujer de edad madura, por ejemplo, riega sus tiestos de cilantro o de orégano en un balcón, bajo una jaula donde trina un jilguero. La escena, por su mera trivialidad, es de hecho una invitación a sumergirnos en el puro y venturoso instante. Debajo ronronea la calle. La cámara nos recuerda que el vestido de esa mujer es de miel y de vidrio, que centellea cada hebra de su cabello entre una luz de furia apacible, que ella ha de morir algún día (¿acaso no nos lo dice, en alguna forma, el súbito oír, que hasta pretendemos adivinarle como una costumbre, con el ceño fruncido, a nada ni a nadie que no sea su propia oquedad?) que el hierro de la balconadura, donde se apoya de cuando en cuando, parece un regalo de oro. ¿No es suficiente?

En verdad, a la hora de un riguroso análisis, son pocas, poquísimas, casi inexistentes (como siempre ocurre con cualquier actividad) las grandes películas. Pero en cambio son muchos, muchísimos, los grandes instantes del cine que estarían repartidos, según el criterio de cada enjuiciador, en películas buenas, regulares y malas. Porque el cine, y es éste tal vez su máximo atributo, en lo que más nos ayuda es en su capacidad de hacernos espigar esos puntos de apoyatura (la toalla plegada en esa silla mientras oímos un susurro; ese reflejo acuático sobre un muro, tan intenso que está a punto de producir una revelación; el compás de esos pañuelos y esas lilas que puede estar meciendo algo que ya no es la brisa) en que demora el misterio de una circunstancia cualquiera. Para mí, pues, la grande e inolvidable película vendría a estar constituida, en el plano ideal, por una selección, el collage más ambicioso, de algunos de esos instantes. Puro y deleitable tijereteo memorioso. Cortaríamos aquí, pegaríamos allá, rellenaríamos acá. Recorto, por ejemplo, ese momento en que Gary Cooper, con el mentón prensado y los ojos llorosos, se maldice a sí mismo por haber tenido la necesidad, dictada por su código de militar y caballero sureños, de ultimar a tiros al orgiástico badulaque encarnado por Burt Lancaster en «Veracruz». A su costado pegaríamos dos o tres riñas atroces, una en especial, de Charles Bronson contra los mañosos gorilas —donde la sangre busca la sangre, donde crujen y se rompen los huesos bajo los puños, donde cada palmo respiratorio debe comprarse con una sajadura o un hematoma— de «El peleador callejero». De esta película elegiría, también, aquella alcobita, bajo el periódico fragor del tren elevado (uno de los tantos símbolos de la ciudad acogedora, impersonal y monstruosa) donde el luchador, que ya pisa el linde de la vejez, ejercita su recia ternura, su magullada soledad, con las caricias y cuidados a su gato. ¡Qué buen recorte nos quedaría de esos inodoros en fila (cómplices o testigos) paladeando-tragando-eructando copiosamente en «Vaquero de medianoche»! La teoría de rostros —altivas arrugas, desdén ante el propio y acelerado

derrumbamiento, traqueteante saboreo de cajas dentales, falsas pero coposas cabelleras, empolvadas y ostentosa decrepitud entre joyas de hielo— del retablo de ancianos con que el binomio Lampedusa-Visconti concibe la secuencia de la misa en «El gatopardo». La paloma que aletea frente a la gota de cielo (el único mendrugo de evasión y tal vez de alegría otorgado al espectador) en la «Juana de Arco» de Bresson. El rostro en primer plano de Mae West, riendo con invencible pero ya póstuma coquetería —sus facciones de parca, indisimulables bajo una máscara de lociones y afeites— ante unos soldados, en cualquier guerra sagrada impuesta por el fanatismo industrial, en cualquier esperpéntico cabaret del San Francisco de antes del primer terremoto. Los dos caballos blancos que trotan en círculo, opulentos, sobrenaturales, vanidosos y femeniles, en un subterráneo de Fellini. La venenosa lujuria, apurada hasta las heces, de la joven que acepta la irremisible determinación de su alma contra o a favor de su carne —ojos que miran de frente, sin un pestañeo, la imagen de su futura pero ya asumida e incluso deglutida y ya olvidada depravación, el brillo desvelador que pule sus facciones, el cabello que le defiende y aprisiona el óvalo como un casco de hierro— en la atrocidad de aquel «Un verano con Mónica», de Bergmann. El viento ululante, que astilla las copas e infla el mantel, los adornos y las cortinas como un velamen iracundo, mientras el ruido del helicóptero le comunica a cada uno de los invitados (y a cada invitado-espectador) algo profético, personal y terrible, de privado juicio final, en la última escena de «Mamá cumple cien años», del mejor Saura. Charlot contemplando una rosa, los ojos con puntitos de llanto, mientras, riendo, trata de hacer reír (para mí, el instante de más fortuita y rigurosa concisión que ha dado el cine) a la bailarina moribunda de «Candilejas». Los caminantes que jadean, buscando, siempre buscando (¿quiénes son, a dónde se dirigen tan presurosos y anhelantes?) a grandes y acezantes zancadas, con las corbatas y chaquetas al viento, en una película de Buñuel. El cuerpo del fugitivo (ese gesto preciso, en el pantano, en que se ladea para escuchar a los perros y alguaciles perseguidores) en «Las Vegas 500». Los cuerpos de Bonny y de Clay —lentos, soñadores, navegando su ausencia, como si fueran dos de los ahogados de *El barco ebrio*— ondulando, ingrávidos y ya gozosos en una espuma de metralla, entre un automóvil, en un silencio atronador. La ceremonia de los lienzos, el simple —pero atroz y henchido de sacrificial premonición— cambio de fundas (con toda la majestuosa lentitud de un descendimiento) cobertores y sábanas, para asear o aliviar o tal vez acelerar su fin, a la moribunda de «Gritos y susurros». El sigilo de los automóviles en que viajan los asesinos (monstruos abisales esos mismos automóviles, rugiendo en sordina, con sus fanales encendidos, implacables, esperando taimadamente) en uno cualquiera de esos films en que Clint Easwood se plagia al plagiar a un hampón en su papel de galán policivo. Los ijares y las patas del caballo que compendian, ellos solos —hierros y cinchas que crujen y rechinan, la nota de alegría en que culmina un relincho de horror, el mugido de dos cuerpos que chocan en la secuencia del torneo en «Lancelot». La monja enana bajando de un árbol al loco de «Amarcord». La hembra que se detiene acariciada por las lenguas de neón y se despoja de su vestido de fantasía —lenta, ritual, enardeciéndonos hasta la idiotez con su aniñada procacidad— en una cualquiera de esas películas que tiene todas las señas de haber sido filmada únicamente para justificar la petulancia (de quien está perfectamen-

te convencido de que el purismo sartorial y la eficacia interpretativa y hasta la televisiva santidad, pueden alcanzarse, de golpe y en conjunto, a través del gangsterismo simplemente gestual, sin compromisos penitenciarios) de Frank Sinatra y sus «malvados» y traqueteados amigotes. El friso viviente de los corceles en «Ben-Hur». Cerraría este collage de mi película ideal (intercambiable y nunca definitivo y en constante apertura) con una vampiresa de Mordeau —entrada en carnes su veste operática, la frente cruzada por un cintillo y el pecho subiendo y bajando a impulsos de una emoción tan gratuita que alcanzamos, sinceramente, a temer por su salud— en brazos de un silente galán, con marcadas ojeras y labios pintados, que no la mira a ella, sino a nosotros, con equívoca mirada de hiptonizador o trasvestista. A su costado pondría un vehículo espacial (el más cándido, el más entrañable) del «Viaje a la luna», de Meliès e inmediatamente el recorte de un grupo de fans orando ante el beato Elvis Presley, de guitarra al cinto, en el momento de su cuarta o novena aparición en un garaje de Arkansas. No estaría de más, naturalmente, una mórbida rumbera cubana (de las que le dieron muy mala vida al sufrido Ramón Armengod) sentada, con las piernas cruzadas y fumando un cigarrillo, en un piano en que el maestro Agustín Lara improvisa un bolero para lamentar el adulterio de una cabaretera o el cierre de un cabaret. Porque a mí, repito, lo que me gusta del cine es el cine mismo. Paladear el cine.

III. El poder y la soledad: *Los idus de marzo*

Si se me pidiese, en el panorama contemporáneo, un modelo de concisión novelística, que aprovechase los peligros del enredo histórico para un alarde de sutileza testimonial y travesura cronológica; que siendo parodia, estuviese a punto si no de reemplazar por lo menos hombrearse victoriosamente con la realidad que la ha hecho posible y que, por sobre todo, fuese un ejemplo de felicidad narrativa, no vacilaría en escoger *Los idus de marzo,* de Thornton Wilder. Es la obra de un viejo zorro. De alguien que conoce no sólo la eficacia transfiguradora, sino la índole trascendente del chisme. Me refiero al chisme como espuma del suceso, como sabroso proteísmo de los hechos, como forma viva, intensa y sorpresiva de cualquier realidad social. Los verdaderos novelistas, entre sus muchas características, tienen la de ser chismosos insignes. Atentos a la delicadeza, siempre nerviosa y evasiva, del detalle. Nada les pasa por alto. De allí esos descubrimientos que les debemos sobre los más escondidos, o diligentemente mimetizados, resortes de la pasión. Pero esa capacidad es todavía más admirable cuando de todo lo que narran o contribuyen a dilucidar, o meramente insinúan, los separa una espesa y venerable muralla de siglos. Tal es el caso de esta novela. Pues no se trata de una reposición. Se trata, por el contrario, de un estudio de la soledad como forma angustiada del poder. Y, dentro de la técnica del relato, es el manejo de múltiples espejos que, a manera de cartas, rubricadas por los actores ocultos o visibles del drama, refractan la luz y la sombra de los días que precedieron al asesinato de César.

A través de esas cartas podemos ver, olfatear y palpar una Roma que, al mismo tiempo que fragua la desaparición del dictador, se cuestiona a sí misma y cuestiona tanto la esencia de los gobiernos fuertes como los elementos que conforman la magia

de una gran personalidad. Estamos en ese momento clave en que agoniza la república y se consolida la conciencia de la urbe imperial. Y ese cambio, consciente o inconscientemente, es el drama particular de cada ciudadano. César se nos aparece de cuerpo entero. Con esa mezcla de templanza etrusca y aticismo cosmopolita, que fueron los ingredientes básicos del romano superior. Es un típico varón latino que, al igual de sus coetáneos ilustres, tiene una preocupación obsesiva por el gesto, por la forma en que la posteridad ha de recoger el estilo (y descifrar los móviles) de sus ademanes públicos y privados. Esto redunda, físicamente, en la compostura, en la disciplina emotiva, en la atildada vigilia. No permite que se le sorprenda. Como todo aquel que detenta el mando, César es un formidable actor. Tiene, por tanto, el deber y la necesidad de ofrecer una continua sensación de equilibrio, de majestad y de fuerza. Desde este punto de vista, será para siempre no sólo el arquetipo del gran romano, sino de todos los que, urgidos por la angustia del absolutismo, han de cumplir un papel parecido, y nunca semejante, en el escenario de la historia. Pero, en César, la voluntad de poder —que en el orden político vendría a ser una forma, subjetiva e intransferible, de prever y manejar el terror colectivo, la íntima necesidad de cada hombre de deponer su responsabilidad en el fuero de quien lo asume por disposición carismática— alcanzará su ápice y creará una legislación inalterable. En César, en su sola biografía, podemos apreciar todo el proceso del autoritarismo. Lo que tiene de desesperada sensualidad, de mesiánica pero equívoca intuición, de tozuda furia que se satisface y se prodiga en la medida en que, en una forma aleatoria pero irreductible, ordena y pone en militancia los instrumentos de su propio sacrificio.

En *los idus de marzo* encontraremos, pues, una aproximación al mecanismo psicológico de César. Oiremos el engranaje finísimo de aquel pensamiento. Y sentiremos el clima y hollaremos, con persistente familiaridad, los arenales de su tribulación. Todo, absolutamente todo, le ha sido conferido. Roma, con una sospechosa sumisión, termina por enlucirlo con la tropología de su obediencia. Basta extender la mano para crear nuevas perspectivas públicas o variar, con jugosas sinecuras, la suerte de sus parientes, favoritos o amigos. Basta una insinuación, la más simple siquiera, para que el crimen anule a un enemigo hasta ese momento poderoso. En el senado, su voluntad es la única redactora de leyes. La república, en una postración que no hacen más que poner en evidencia los escasos y amedrentados opositores del autócrata, queda reducida, única y exclusivamente, a seguir el rumbo y el murmullo de su ambición. Pero César va descubriendo, y en esto consiste el suspense y el enigma de la novela, que cualquier atributo es un eslabón más en la cadena que lo ata, que lo constriñe, que terminará sofocándolo. En el fondo es un niño, desamparado, tiritante, que clama por encontrar la salida del laberinto.

Su epistolario a Lucio Mamilio Turrino —un gran señor, a usanza de la vieja edad, que fue cruelmente mutilado en una de las campañas de César y que ha hecho de su villa de Capri el refugio de sus meditaciones— es todo un elegante tratado de la suspicacia, del miedo, de la orfandad y de la increencia como compañeros de triunfo. Y también de ese magno desdén, que sofrena la ironía y mitiga el conocimiento de todas las servidumbres humanas. César no tiene velos en sus cartas a Turrino. Le habla, por ello, de sus proyectos o temores más íntimos. Pero, sobre todo, aquel

epistolario es un documento ceniciento de la gloria, la zozobra y la inevitabilidad del poder. Turrino, entre las condiciones no estipuladas, pero sí celosamente mantenidas de su trato con César, ha impuesto dos en especial: no contestar jamás ninguna de sus cartas y permitirle una sola visita anual al dictador. César ha aceptado aquello con una docilidad que nos habla muy alto no tanto de su sentido de la amistad y de su comprensión por los motivos de aquel riguroso marginamiento, sino de sus ocultos planes para convertir a Turrino en el pretexto catártico y en el símbolo (y hasta en la víctima) de una astuta contrición. Su destinatario es la única contraparte de su grandeza individual. Turrino, poco a poco, se nos va evidenciando como el otro lado de César. El lado silente y duro, el lado fecundo y amargo, que irriga de tarde en tarde con el caudal más insigne que ha generado el idioma latino. Es más, el receptor de aquel extraño epistolario alcanza a mutarse en el ideal de su concepto del hombre. César se dirige a él como podría dirigirse a un dios. Por eso aquellas cartas tienen mucho de ofrenda votiva. Llega un instante en que Turrino, el lejano oidor, desaparece. En cambio, de él nos queda una especie de mugido sagrado que, entre las olas de Capri, parece conceder una final pero sibilina absolución a la congoja del déspota.

Los idus de marzo es una novela que insiste en recordarnos la esencia fantasmal de la vida. Y, dentro de ella —negándola, justificándola o coronándola, tal vez—, la esencia fantasmal del poder. Y, repetimos, no es en absoluto una reposición. Es otra manera, tenaz, delicuescente y espectral como una pesadilla, de contarnos la historia del hombre. La historia de su horror y su limitación y de la crudeza, algunas veces admirable, con que acepta el compromiso terrestre. Es una novela que, siendo implacable en su voluntad esclarecedora, hace alardes de elasticidad y desenfado para no dejarse sobornar por la magnificencia y el prestigio del tema. Y que está poblada de personajes tan inquietantes como Clodia, la conspiradora bromista, que sobrelleva, en una síntesis de repulsión y fulgor, la vanidad puntillosa de un erudito con la grosería de un jayán de taberna, el despecho de una cortesana con el refinamiento de un sofista. Un producto, en suma, de la Roma que ya ha dado, con su tendencia al desenfreno plebeyista, demostraciones de fatiga cultural. Una faceta, todavía apasionante, de lo que después, en la urbe cesárea, tendrá los síntomas y los impenitentes estragos de una lujosa decadencia. La Roma del mediodía oratorio y del cinismo retórico de Cicerón; del desconsuelo elegíaco y los irritados epigramas de Catulo; de la recatada sabiduría y la arrogante austeridad de Julia Marcia; de la reserva rencorosa y la prudencia destructiva de Bruto; del frenesí, convertido a la postre en senil obcecación, de Servilia, la más férvida alentadora del magnicidio. Todos estos personajes —dentro de una técnica de elusiones y acercamientos, de viveza en el trazo y de controlada pericia para esbozarnos los tintes de una escena o la gravedad de una determinación— nos mantienen sumergidos en una trama líquida, que fluye en oleadas del azoro del dictador al azoro de sus gobernados.

Roma sabe lo que se prepara. Y, de antemano, ha asumido su responsabilidad colectiva y las consecuencias de su acción. Por ello, estimula y purifica tanto la oportunidad como los instrumentos del asesinato. Ella intuye con desesperada premonición (lo sabe su destino) que el sacrificio de César, el más encumbrado de sus hijos, es una honda necesidad ritual. La magnificencia de tal individuo, tan larga y

pacientemente forjado por la índole y el anhelo de su raza, debe macerarse para alimentar, en una monstruosa iconología, a la loba insaciable, a la voracidad genetriz. La grandeza particular, en la euritmia de los pueblos depredadores, debe ser el alimento único de la grandeza colectiva. Pero César también lo sabe. Y él mismo se convierte en otro ademán acelerado del destino. La solución a que arriba, después de un tenso monólogo sobre la persona que ha de reemplazarlo, lo prueba por entero. «Si yo no fuera César» —alcanza a descubrir a la luz de un relámpago deductivo— «sería el asesino de César». Lo que nos lleva a la conclusión de que el autócrata, al igual de quienes han de sacrificarlo física o políticamente, son formas desesperadas del sino y deben generarse y desaparecer en la órbita del mito. Este drama, sobre el cual aletean las sombras de Esquilo y de Sófocles, es el que nos ofrece Thornton Wilder con la frescura y el diapasón de una novela. De una gran novela. Que no vacilo en señalar como uno de esos libros a los cuales entramos con un alma y regresamos con otra.

HÉCTOR ROJAS HERAZO
Vizconde de los Asilos, 7, 2.º A.
MADRID-27.

La recepción de la narrativa española en Polonia, 1781-1918

Introducción: la prosa española en Polonia antes de 1781

Las relaciones literarias entre España y Polonia [1] se remontan al siglo XVI, período en que —coincidiendo con la llegada a Polonia de dos órdenes religiosas de procedencia española: los jesuitas y los carmelitas descalzos— aparecen las primeras traducciones de obras de la literatura española. Las obras traducidas pertenecen a la prosa: didáctica, «Instrucción cristiana para los niños», de Juan Valdés, de 1556; ascético-mística, «Guía de pecadores», de fray Luis de Granada, 1567, y política, el tratado de Furió y Ceriol, «El concejo y consejeros del príncipe», 1595.

En el siglo XVII se editan las versiones de varias obras de Santa Teresa: «Libro de las Fundaciones», 1623; «Camino de perfección», 1625; «Castillo interior», 1633; se continúa traduciendo a fray Luis de Granada, el más popular de los escritores ascético-místicos vertidos al polaco, y se publica la prosa político-moral de Quevedo, «Política de Dios», 1633. Así pues, en ese siglo —al igual que en la centuria anterior, la literatura religiosa y político-moral española es la más editada y leída en Polonia, mientras que la literatura profana es todavía desconocida. Una excepción en este campo la constituye la publicación, en 1655, de la novela en verso titulada «Nadobna Paskwalina», («La bella Pascualina»), de Samuel Twardowski, que es una curiosa imitación de la «Diana», de Montemayor.

En el siglo XVIII perdura en Polonia el interés por los escritores ascético-místicos, y aparecen, al lado de los ya citados anteriormente, los nombres y obras de San Juan de la Cruz, San Pedro de Alcántara, María Agreda y algunos otros representantes de la literatura ascético-mística española [2]. Por su parte, la literatura didáctico-moral está representada por las traducciones de obras de Antonio de Guevara, «Reloj de príncipes», 1751, y Baltasar Gracián, «El Discreto», 1762, y el «Oráculo manual», 1764.

La mayoría de las traducciones de los libros españoles en los siglos XVI y XVII se hacen a base de versiones italianas o latinas, sólo en contados casos se traduce directamente del español. En el siglo XVIII, cuando en la literatura polaca se hace preponderante la influencia de Francia, el mayor número de traducciones se realiza a través de versiones francesas.

Es por intermedio de ese país por el que los polacos descubren a España y su literatura profana. Al lector y espectador polaco se presentan obras francesas que

[1] Sobre este tema, véase J. Morawski, «Espagne et Pologne-coup d'oeil sur les relations des deux dans le passé et le présent», en *Revue de Littérature Comparée,* págs. 225-246. París, 1936.

[2] El tema de la recepción de esta literatura en Polonia lo trata S. Ciesielska-Borkowska en su libro «Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim» («El misticismo español en Polonia»), Kraków, 1939.

tenían su fuente de inspiración en obras españolas o se publican adaptaciones y paráfrasis francesas de libros de autores españoles. Sirvan como ejemplo «El Cid», de Corneille, y las novelas de fondo español de Lesage, «Gil Blas de Santillana» y «Le Diable boiteux».

En este estado de cosas, no es de extrañar que la traducción al polaco de la primera obra de la novelística española se haga a base de una versión francesa. Esta obra no es otra que «Don Quijote», de Cervantes, y a partir de su publicación en 1781 se inicia en Polonia la recepción de la narrativa española, tema al que va dedicado el presente estudio [3].

I. Las traducciones de la narrativa española en Polonia en los años 1781-1863

El hecho de la tardía traducción de la obra cervantina respecto a la fecha de la aparición del original y a sus casi inmediatas traducciones en países tales como Francia, Inglaterra o Italia se puede explicar por un factor de orden sociológico: el conocimiento generalizado del francés entre las clases altas y la burguesía polacas, o sea, el público lector, lo que se traduce en la importación de libros editados en Francia, entre ellos de las versiones francesas de «El Quijote». Las investigaciones que se realizaron acerca de la presencia de la literatura de Europa Occidental en la Polonia del siglo XVIII han demostrado que la abrumadora mayoría de los ejemplares de la obra de Cervantes, registrados en bibliotecas privadas y librerías públicas, eran traducciones francesas, incluso después de la ya mencionada versión polaca, y que el autor español llegó a ser uno de los más populares escritores occidentales en Polonia.

Antes de la traducción completa de «El Quijote» en seis tomos, 1786, se edita, en 1781, el primero de ellos [4], y cuatro años más tarde, 1785, un fragmento de esta obra, la novela de «El curioso impertinente». Esta última aparecerá en los sucesivos números de la revista «Monitor» [5], tan apreciada por la élite intelectual polaca de aquel entonces.

El autor de todas estas traducciones es un aristócrata polaco, traductor de literatura francesa, Franciszek Podoski. Su traducción la realizó a partir de la más popular de las versiones francesas en el siglo XVIII, a saber, la de Filleau de Saint-Martin. Esta, más que una traducción, era una libre adaptación de la novela cervantina, la cual quedaba desfigurada por el excesivo celo del adaptador de hacer de ella un libro de una comicidad de las más bajas. Para ello se sirvió del procedimiento de modificar el final de la novela original, añadiéndole incluso dos volúmenes de nuevas y cada vez más extravagantes aventuras del protagonista. El traductor polaco

---

3 Este tema ya lo había desarrollado el autor en su tesis doctoral, presentada en polaco en la Universidad de Varsovia en 1979, y se halla actualmente en prensa.

4 «Historya czyli i przygody Don Quiszotta z Manszy. Z hiszpańskiego na francuzkie a teraz na polskie przetozone przez F.H.P.K. M....», Varsovia, 1781, 1786.

5 «Powieść ciekawego nieuwaznego», *Monitor*, núms. 89-99, págs. 713-800, 1785.

sigue con bastante fidelidad a su modelo francés, aportándole algunas notas polonizantes que llegaban al extremo de introducir varios refranes polacos.

El mismo año, 1786, en que aparece la traducción completa y hasta ampliada de la adaptación francesa de «El Quijote», uno de los más destacados literatos de la Ilustración polaca, el obispo Ignacy Krasicki, adapta la versión francesa de uno de los «exiemplos» del «Conde Lucanor», de Don Juan Manuel. Esta adaptación [6] no es más que un corto paréntesis en una época dominada por la traducción de obras de inspiración cervantina.

De nuevo, el canal transmisor lo constituye Francia, esta vez por intermedio de Florian, escritor muy popular en Europa a caballo de los siglos XVIII y XIX. Este, hijo de una española, era un gran conocedor, amante y —a través de sus versiones, imitaciones y paráfrasis— divulgador de la literatura española y, en particular, de la obra de Cervantes. Uno de los libros que le dio gran fama en todo el ámbito europeo fue una adaptación de la inacabada novela pastoril cervantina, «La Galatea». Esta adaptación tuvo una gran aceptación en Polonia, ya que entre 1787 y 1805 se publican de ella —en dos versiones distintas— cuatro ediciones, 1797, 1801, 1802 y 1805 [7].

Cervantes —a través de la obra adaptadora de Florian— sigue atrayendo a los editores polacos, ya que en 1790 aparece, bajo el título «Leokadya», la versión polaca de una de las «novelas ejemplares», «La fuerza de la sangre». Se intenta traducir de nuevo «El Quijote», primero utilizando la versión de Florian y luego directamente el original español, pero ambos intentos no pasan de la fase del manuscrito.

A la novela ejemplar cervantina vuelve la prestigiosa revista «Tygodnik Petersbuski», («Semanario de Petersburgo»), publicando, en 1832, en una versión muy abreviada, «La española inglesa» [8]. La tonalidad didáctico-moralizante de las obras españolas traducidas al polaco se mantiene con la publicación, en 1847, del «Conde Lucanor», de Don Juan Manuel, en una excelente versión del conocido poeta, traductor y crítico literario, Lucjan Siemienski [9]. Su trabajo debería ser considerado un acontecimiento en la historia de la recepción de la narrativa española en Polonia, puesto que —como resulta de nuestras investigaciones— es la primera versión impresa de una obra perteneciente a dicha narrativa, realizada directamente del español.

El propio Siemienski se convierte en un Florian polaco, al adaptar unos años más tarde, 1854, y bajo el título «Szklany czlowiek» («Un hombre de vidrio») [10], «El licenciado Vidriera», de Cervantes. El adaptador sustituye el fondo español por uno polaco y pone el acento sobre la comicidad del protagonista, que por su pasión por los refranes se acerca al Sancho cervantino.

Esta adaptación aparece un año antes de la publicación de la segunda traducción polaca de «El Quijote», hecha por un literato y traductor de la literatura francesa, W.

---

[6] «Dziekan w Badajoz», en *Listy i Pisma różne X.B.W.* Tomo I, Varsovia.

[7] La primera versión, anónima, tiene tres ediciones, 1797, 1801 y 1805, todas fechadas en Varsovia. La segunda, editada en Nitawa, 1802, es obra de K. Korzeniowski.

[8] «Hiszpanka w Londynie», traducción anónima, *Tygodnik Petersburski,* núms. 10-11, págs. 65-68, 73-76, 1832.

[9] «Ksiecia Don Zuana Manuela Rady Patroniuszowe...». Poznań, 1847.

[10] «Szklany cztowiek», en *Wieczornice, Powiastki, Charaktery, Zyciorysy i Pedróże.* Poznań, 1854.

Zakrzewski [11]. Esta nueva edición de la obra cervantina se debe a una creciente popularidad de la novela, como género, en Polonia y en toda Europa, acarreando a su vez la publicación de nuevas y viejas ediciones de las obras de escritores extranjeros. Así, «El Quijote» aparece en la serie «Tesoro de las obras maestras de la literatura europea», en compañía de varias novelas inglesas y francesas.

Desgraciadamente, también esta vez el lector polaco tiene que contentarse con una versión alterada de la obra original. El traductor ni siquiera se basa en la, por aquellas fechas, reciente traducción francesa de Viardot, sino que recurre —como lo hiciera su predecesor Podoski— a la versión de Filleau de Saint-Martin. Un detenido análisis textual demuestra que la traducción de Zakrzewski es, al fin y al cabo, una compilación —considerablemente abreviada, eso sí— de las mencionadas versiones francesa y polaca. Así las cosas, queda en pie la acusación hecha a los traductores polacos de trivializar el contenido del libro cervantino y de rebajarlo al rango de una lectura intrascendente, de carácter casi exclusivamente cómico.

Al comienzo de los años sesenta del siglo XIX aumenta considerablemente en Polonia el interés por la literatura española, el cual ahora se centrará no ya en las obras de los siglos pasados, sino en la producción contemporánea. Esta nueva corriente la inaugura Fernán Caballero, coincidiendo su éxito en Polonia con el de Francia y de toda Europa. La mejor prueba de esta popularidad la constituye la aparición, a lo largo de cinco años, 1859-1863, de hasta seis obras de la escritora española traducidas al polaco. Las primeras tres son los cuentos «Más honor que honores», «Callar en vida y perdonar en muerte», y «Una en otra» [12]. Primero, en 1859, se publica en una revista [13], y luego, un año más tarde, en forma de libro [14].

El autor de la versión polaca, Franciszek S. Dmochowski, editor, crítico y traductor, sobre todo de literatura francesa, en un prólogo explica los motivos que le movieron a elegir estos cuentos: la necesidad de conocer la vida social y las costumbres de otros países, el interés por literaturas extranjeras poco conocidas, como, por ejemplo, la literatura española, y el deseo de independizarse de la excesiva influencia de los autores franceses. Esta última intención se ve realizada sólo a medias, puesto que Dmochowski para realizar su traducción echa mano de una versión francesa de «Cuadros de costumbres populares andaluzas», publicada en 1859 por Germond de Lavigne.

El mismo año en el que aparecen los tres mencionados cuentos de Fernán Caballero, la conocida revista cracoviana «Czas» («Tiempo»), publica, en su «Suplemento mensual», una de las más apreciadas novelas de la escritora, «La familia de

---

[11] «Don Kiszot z Manszy», Varsovia, 1855.

[12] Los títulos polacos son, respectivamente, «Prawność i zaszczyty», «Milczyć za życia przebaczyć w godzine śmierci», y «Tadeo Barbo».

[13] «Kronika Wiadomości krajowych i zagranicznych» («Crónica de noticias nacionales y extranjeras»), 1859, núms. 82, 85, 87, 88-91, 102-104, 163-167.

[14] En el tomo II de la colección *Wybór najnowszych tworów literatury zagranicznej. Powieści hiszpańskie przez panne Faber (Selección de las más recientes obras de literatura extranjera. Las novelas españolas por la señorita Faber).* Varsovia, 1860.

Alvareda»[15]. Es el propio director de la revista, A. Klobukowski, quien se encarga de la traducción de la obra, probablemente también a través de una versión francesa.

De los dos restantes cuentos de Fernán Caballero que se publican en el período del que nos ocupamos en este apartado, sólo el primero, «Obrar bien... que Dios es Dios», puede ser atribuido con toda seguridad a la novelista española; el otro, «Maly handlarz miotel» («El pequeño vendedor de escobas»), parece ser un apócrifo. Ambos aparecen, en 1863, en el popular semanario varsoviano «Wedrowiec» («Peregrinante»)[16].

El estudio de la recepción polaca de la narrativa española en el período entre 1781-1863, realizado desde un ángulo editorial y de traducción, nos permite sacar algunas conclusiones generales.

Lo que salta a la vista es el escaso número de obras españolas traducidas y editadas en Polonia en este período de más de 80 años que separa la primera, todavía incompleta, versión polaca de «El Quijote», 1781, de los cuentos de Fernán Caballero, publicados en 1863. Este hecho, así como lo caprichoso en la elección de las obras traducidas, puede ser justificado por factores tales como la falta de un contacto directo con la literatura española, el período de estancamiento que ésta atraviesa después del Siglo de Oro y, al fin, la ausencia de una determinada política cultural, o más exactamente, editorial, salvo la excepcional —en este campo— época de la Ilustración.

Un hecho de primera importancia en la recepción de la narrativa española en Polonia en los años 1781-1863, es su dependencia de la recepción francesa de las obras de prosistas españoles y, por consiguiente, las traducciones no del texto original, sino de traducciones e incluso adaptaciones francesas. El ejemplo más elocuente es aquí el éxito que tuvo en Polonia el hábil adaptador de la novelística cervantina, Florian. Este estado de cosas se observa, en principio, durante todo el período aquí estudiado, desde la primera versión de «El Quijote» hasta la traducción de las obras de Fernán Caballero en los años sesenta.

Las preferencias de los editores polacos van hacia los géneros cortos, como el cuento y la novela corta, que se publican tanto en forma de libros como en revistas.

En cuanto a la popularidad alcanzada por los autores españoles en el período estudiado, a la cabeza se sitúa Cervantes, conocido por versiones de «El Quijote», de «La Galatea» y de tres novelas ejemplares. Le sigue de cerca Fernán Caballero, con su novela «La familia de Alvareda» y los cuentos sacados de los «Cuadros de costumbres populares andaluzas». A estos dos escritores, a los que hay que añadir a Don Juan Manuel con «El Conde Lucanor», se limita el conocimiento que el lector polaco tiene de la narrativa española en el período analizado en este apartado.

El apartado siguiente va a arrojar más luz sobre estos problemas, al extender el campo de investigación a la recepción crítica de la narrativa española en Polonia en los años 1781-1863.

---

[15]«Rodzina Alvaredów», «Czas», Dodatek Miesieczny, 1860, tomo XVII, págs. 521-566; tomo XVIIII, págs. 112-155, 375-416.

[16] *Wedrowiec*, núm. 29, págs. 46-47, 58-65, 1863.

II. Informaciones y juicios sobre la narrativa española en Polonia en los años 1781-1863

El escaso número de traducciones de la narrativa española en Polonia en los años 1781-1863, influye sin duda alguna en que las informaciones y juicios emitidos sobre ella y sus representantes sean relativamente poco numerosos y, en la mayoría de los casos, muy generales.

La primera información más amplia que contiene elementos de apreciación del valor estético e ideológico de una obra perteneciente a la narrativa española, aparece en Polonia en el año 1781 y se refiere a «El Quijote» de Cervantes. La insertó, a modo de advertencia final, el editor del primer tomo de la traducción polaca de la obra [17].

En el período anterior, unas cortas menciones o alusiones concernientes a «El Quijote» se publican en algunas revistas y, sobre todo, en la más importante e influyente de ellas, «Monitor». Todas estas menciones y alusiones se refieren al Caballero de la Triste Figura, viendo en él un loco, un personaje ridículo y cómico, un prototipo del soldado fanfarrón.

El segundo personaje que —al lado de Don Quijote— atrae la atención de los colaboradores de «Monitor», es la idealizada Dulcinea. En las moralizantes consideraciones sobre los caballeros de moda, se pone en ridículo la exaltación novelesca, el exceso de sentimientos y pretenciosidad, echando mano —para combatirlos— de los personajes cervantinos. El autor de una ficticia carta dirigida a la mencionada revista, arremete contra la excesiva idealización del amor y el culto a la mujer, trayendo a colación ejemplos conocidos de la literatura de los siglos pasados. Junto a Laura, adorada por Petrarca, menciona a Dulcinea y a Don Quijote [18].

Al protagonista cervantino se le trata —como ya hemos dicho— como un personaje exclusivamente cómico, lo que influye indudablemente en calificar a la novela misma como una lectura divertida, recomendable a los que buscan consuelo en sus cuitas.

En el período de la Ilustración, cuando las revistas progresistas combaten la moda de novelas de aventuras y amorosas que hace estragos, sobre todo en el bello sexo, a «El Quijote» se le clasifica entre las novelas que escapan de la condena generalizada de este género, considerado como una lectura a menudo nociva y casi siempre inútil. Así, pues, «El Quijote» a los ojos de los literatos y moralistas progresistas se desempeña, en cierta manera, un papel semejante al que ya había desempeñado en España: sirve como arma en la lucha contra la nociva literatura novelesca; en la patria de Cervantes, en la lucha contra las novelas de caballerías, en Polonia, contra las de aventuras y amorosas.

Las referidas menciones sobre los personajes de «El Quijote» son, repitámoslo, muy generales y fragmentarias. Habrá que aguardar a la publicación de la primera versión polaca del libro para disponer de una información más amplia sobre el autor y su obra.

---

[17] Se trata de la traducción de 1781.

[18] Véase «Monitor», 1780, núm. 109, pág. 789. Otras menciones o alusiones referidas a «El Quijote» aparecen en esta revista en los años 1764, 1766, 1772 y 1777.

De esta tarea se encargará J. A. Poser, el editor, en la ya mencionada advertencia final al primer tomo de la edición polaca de 1781. Según todos los indicios, sus informaciones y juicios de valor provienen de alguna edición francesa del libro de Cervantes.

Después de citar algunos datos de la vida del autor español y elogiarlo como un gran poeta y comediógrafo, Poser se ocupa de la propia obra. Todo el tiempo habla de ella en grado superlativo, destacando su bello narrar, su exquisito gusto, la plasticidad y variedad de las descripciones y una sabia reflexión. Para él, «Don Quijote» es una sátira contra la fanfarronería de los españoles y su principal valor se halla en la conjunción de su carácter aleccionador con una sana diversión.

Al citar al escritor francés Saint-Evremond, gran admirador de «El Quijote», el autor de la advertencia llama la atención sobre una acertada y brillante observación de aquél acerca de la paradoja cervantina que consiste en crear la figura de un loco, dotándola a la vez de una razón profunda y de un gran saber.

La recepción de la obra de Cervantes en Polonia, en el período de la Ilustración, está estrechamente ligada a la persona y a la actividad crítico-literaria y periodística del ya mencionado en el anterior apartado, Ignacy Krasicki. Se sabe que este poeta y novelista era autor de muchos artículos anónimos publicados en «Monitor» y cabe suponer que entre ellos se encontraban los que trataban de la obra cervantina. También en otros escritos suyos, más de una vez aludía a varios episodios de ésta.

Cervantes es el único autor español citado por Krasicki en «Zbiór potrzebnieyszych wiadomości» («Colección de informaciones más últiles»), de 1781, libro considerado como una de las primeras enciclopedias polacas. Las informaciones relacionadas al autor de «El Quijote» aparecen también en uno de los artículos de la serie dedicada a los escritores universales. Estas informaciones son muy generales, de carácter más bien enciclopédico, y sólo el artículo sobre las novelas, publicado, al igual que el anterior, en la revista «Co Tydzień» («Cada semana») [19], trae un juicio de valor sobre la obra maestra de Cervantes.

Al clasificar las novelas según el criterio de moralidad y utilidad didáctica, Krasicki asigna a «El Quijote» el lugar de honor entre las novelas extranjeras dignas de recomendación por tener el libro de Cervantes el histórico mérito de atacar y acabar con las novelas de caballerías y sus nefastos ideales. El autor polaco se detiene en el personaje de Sancho a causa de su predilección por los refranes que, por supuesto, tenían un determinado valor didáctico.

Una postura parecida a la de Krasicki respecto a «El Quijote», adopta otro escritor ilustrado polaco, el duque A. K. Czartoryski, que —además— percibe la complejidad del personaje de Don Quijote [20]. Lo considera un loco, pero sólo en lo que se refiere a la imitación de los personajes y motivos de las novelas de caballerías, siendo —en lo demás— un hombre virtuoso, razonable en todo. Para Czartoryski, «El Quijote»,

---

[19] «Co Tydzień», 1798-1799, núm. 17, págs. 159-162.

[20] Véase A. K. CZARTORYSKI, «Myśli o pismach polskich» /«Reflexiones sobre la literatura polaca»/, Vilna, 1801, págs. 219-223.

al igual que los «Cuentos de las mil y una noches», es una agradable diversión a la vez que una lectura útil.

Para los escritores y los comentaristas literarios de la Ilustración polaca, el nombre de Cervantes se asocia casi exclusivamente a «El Quijote». De otra obra de este autor, «La Galatea» en la adaptación de Florian, tan popular en Polonia y en Europa en los últimos años del Siglo de las Luces, encontramos sólo unas aisladas menciones en los prólogos a sus sucesivas ediciones.

Con la llegada del Romanticismo, se producen en Polonia cambios en las predilecciones y gustos literarios, también en lo que se refiere a España. El romanticismo alemán descubre la poesía medieval española y el teatro del Siglo de Oro, en especial, el de Calderón. Todo ello se refleja también en la recepción polaca de la literatura española. Sin embargo, el nombre de Cervantes sigue apareciendo en todos los artículos y estudios concernientes a dicha literatura.

En los años cuarenta del siglo XIX, en el principal exegeta de la obra de Cervantes se convierte el gran conocedor de la literatura española y su propagador: Edward Dembowski. Este polifacético autor: filósofo, crítico literario, historiador de la literatura y publicista, se da a conocer, sobre todo en las páginas de la revista «Przeglad Naukowy» («Revista Científica»), que desempeñaba un importante papel en la vida cultural de Varsovia. La obra de Cervantes, Dembowski, la comenta en un estudio sobre la literatura universal que aparece en 1843 [21].

En este estudio, el crítico polaco presenta una nueva interpretación de «El Quijote», radicalmente distinta de la que había dado la Ilustración. Para Dembowski, la novela de Cervantes no es cómica, aunque su intento consistía en ridiculizar a los autores de novelas de caballerías. Es una obra profundamente trágica, ya que presentaba el choque entre el ideal representado por Don Quijote y la dura realidad del mundo que le rodea. Al Caballero de la Triste Figura que encarna —según Dembowski— el ensueño, la poesía, opone el crítico a Sancho, identificado con la prosa de la vida y representante del mundo de los sentidos. La lucha del noble individuo con el prosaico ambiente termina con la derrota del protagonista. La figura de Don Quijote, precisamente por su tragicidad, es para Dembowski el símbolo de Cervantes y de su vida, llena de desgracias y fracasos.

Estas observaciones del crítico polaco no son originales si se las considera en el contexto de las interpretaciones europeas de la obra de Cervantes. Sometiendo a revisión la tradicional y racionalista exégesis presentada por la Ilustración, Dembowski introduce en Polonia la nueva visión romántica de «El Quijote», nacida en Alemania y desarrollada allí por filósofos, críticos y escritores, tales como Schelling, Hegel, los hermanos Schlegel, Bouterwek y Heine. Esta interpretación filosófica, que llegó a dominar en Europa en los años veinte y treinta del siglo XIX, ve en «El Quijote» su sentido simbólico, una alegórica concepción de la vida y también, en cierta manera, una dialéctica de contradicciones.

A finales de los años cincuenta, el centro de interés de la crítica polaca se traslada

---

21 «Piśmienność powszechna» («La literatura universal»), en «Przeglad Naukowy», 1843, núm. 10 págs. 16-36.

de la obra maestra cervantina a la prosa contemporánea, debido, sobre todo, a la aparición de las primeras versiones de obras de Fernán Caballero. La traducción de estas obras es precedida por la publicación, en 1859, en una de las mejores revistas nacionales, «Biblioteka Warszawska» («Biblioteca varsoviana»), de un amplio estudio titulado «Romans obyczajowy w Hiszpanii. Fernán Caballero y jego opowieści» («La novela costumbrista en España. Fernán Caballero y sus relatos») [22].

Este estudio, que resulta ser una abreviada y anónima traducción del trabajo del crítico francés Charles de Mazade, publicado en 1858, en la popular en Europa revista francesa «Revue des Deux Mondes», se convierte en la principal fuente de información sobre la escritora española, tanto para la crítica literaria polaca como para el simple lector.

El autor francés parte en su análisis de la obra de Fernán Caballero de algunas consideraciones generales sobre la mentalidad española y su expresión en la literatura. Los obstáculos para el desarrollo de una nueva novela social, costumbrista, que contenga una descripción objetiva de la realidad y un análisis psicológico, los ve Mazade en la específica actitud de los españoles hacia el mundo, en su aislacionismo, orgullo nacional, lo misterioso heredado de los árabes, así como en el misticismo y la dominación del catolicismo. Como consecuencia de la progresiva desaparición de estos obstáculos bajo la influencia y el ejemplo de otras naciones, por fín pudo nacer una novela costumbrista española, original e independiente. Su creadora en España es, según Mazade, Fernán Caballero, comparada a Walter Scott por su apego a la tradición popular, a la religión y el amor a su tierra natal y a su pueblo, de los cuales es a la vez historiadora y poetisa. El crítico francés elogia en la novelista española, la maestría con que pinta los cuadros de costumbres, la naturaleza andaluza y describe tipos y caracteres humanos. Subraya también los valores del análisis psicológico, sobre todo, respecto a los personajes femeninos, y su presentación del conflicto entre los defensores de la tradición y los partidarios del progreso. En su entusiasmo, no ve el evidente didactismo de la mayoría de las obras de la escritora que degenera a veces en una obsesión moralizante, el esquematismo en la caracterización de los personajes, así como el excesivo sentimentalismo.

La falta de cualquier acento crítico caracteriza también los prólogos con los cuales los primeros traductores polacos de las obras de Fernán Caballero preceden sus respectivas versiones. Estos prólogos no aportan nada nuevo en cuanto al análisis de la novelística de la autora española, salvo la inclusión en uno en uno de ellos [23] de un estereotipo de la imagen de España de un polaco medio, según el cual, la patria de Cervantes era un exótico país de olivares y naranjos, de guerrilleros y toreros, de sangre caliente y de sacrificio, país de la fe y del amor a la patria.

El estudio de Mazade y los mencionados prólogos de los autores polacos preparan el terreno para una nueva y mucho más intensa fase de la recepción de la narrativa española de la que hablaremos en los siguientes apartados de este trabajo.

---

[22] «Biblioteka Warszawska», 1859, tomo III, págs. 132-160.

[23] Nos referimos al que precede la traducción polaca de «La familia de Alvareda», publicada en la revista «Czas» en 1860.

III. Las traducciones y ediciones de la narrativa española en Polonia en los años 1864-1918

El período que estudiamos en este apartado se caracteriza por un considerable aumento del interés por la narrativa española en relación a los años 1781-1863.

Los principales factores que influyen en este auge editorial son, en primer lugar, el incremento del interés por las literaturas extranjeras en la época del Positivismo [24] y del Modernismo; en segundo lugar, el rápido desarrollo de la prensa y de las editoriales, y en tercer lugar, el hecho de que a la literatura española llega un período de florecimiento de la novela y del cuento. La novelística española pasa las fronteras, se amplía su difusión en Europa Occidental, en especial en Francia y, por consiguiente, su popularidad alcanza también a Polonia.

En el período de 55 años que separan el año 1864 de 1918 aparecen en Polonia 84 ediciones de obras de la narrativa española, repartidas entre 35 ediciones de novelas —25 títulos— y 49 ediciones de novelas cortas y cuentos —45 títulos—. La mayoría de estas obras —58— aparecen en revistas —novelas por entregas—; el resto, o sea 26 obras, son editadas en forma de libros.

Teniendo en cuenta el número de obras editadas, los prosistas españoles a los cuales más se traduce son: Pedro Antonio de Alarcón, en total 15 ediciones, con seis ediciones de novelas; Fernán Caballero, 12 ediciones, con cinco ediciones de novelas; Luis Coloma, 10 ediciones, con tres ediciones de novelas; Antonio de Trueba, nueve ediciones; Vicente Blasco Ibáñez, cinco ediciones, con tres ediciones de novelas; Juan Valera, cinco ediciones, con cuatro ediciones de novelas, y Benito Pérez Galdós, tres ediciones, todas de novelas.

La recepción editorial y de traducciones de la narrativa española en los años 1864-1918 permanece constante y regular en la aparición de las mencionadas ediciones: casi cada año salen al mercado varias obras de prosistas españoles.

En total, durante todo este período se tradujeron y aparecieron en Polonia —en publicaciones periódicas y en forma de libros— las obras de una veintena de narradores españoles. Además de algunos escritores de segunda fila, tales como E. Pérez Escrich, J. Nombela, S. Casanova, A. de Trueba, o poco conocidos, como R. Becerro de Bengoa, E. Rodríguez de Solís, S. López Guijarro, se vertieron al polaco y editaron obras de los más destacados representantes de la novela realista española en tres fases de su evolución: el paso del romanticismo al realismo, representado por Fernán Caballero y Alarcón, el realismo maduro, cuyos representantes son Valera, Blasco Ibáñez y, sobre todo, Galdós, así como el realismo con tendencias naturalistas, corriente a la cual pertenecen algunas obras de Coloma y la novela «La espuma» de Palacio Valdés.

Entre los mencionados escritores, la obra que se dio a conocer de manera más completa fue la de Alarcón, prosista que gozó de una gran popularidad en Polonia en los años 1884-1890 y 1912-1913 [25], juntamente con la de Fernán Caballero, cuyas

---

[24] Este nombre recibe en la historia de la literatura polaca el período del Realismo.

[25] De este autor se publicaron, entre otras, las siguientes obras: «El niño de la bola», dos ediciones:

principales obras aparecieron en los primeros quince años del período estudiado [26]. De las novelas del más grande representante de la novela realista española, Galdós, el lector polaco pudo leer tan sólo las de tesis —«Doña Perfecta», 1876, «Gloria», 1877, «Marianela», 1878— y de sus más importantes obras del ciclo «novelas españolas contemporáneas» fueron conocidos únicamente algunos fragmentos de «La desheredada», «Nazarín» y «Torquemada y San Pedro», publicados en la revista mensual «Przeglad Powszechny» («Revista Universal») en 1897.

En los años 1879-1890 tuvo un gran éxito en Polonia Valera: su «Pepita Jiménez» alcanzó en este período hasta cuatro ediciones —la primera es de 1879, dos de 1883 y la última de 1890—, a lo que cabe añadir una versión de «Las ilusiones del doctor Faustino», 1879. Uno de los más populares escritores españoles en Polonia fue el padre Coloma, especialmente en los años 1890-1903 [27], publicado sobre todo por la prensa clerical y conservadora. De la obra de Blasco Ibáñez, que en el período de entreguerras, 1918-1939, se convertiría en el escritor español más traducido en Polonia [28], se dieron a conocer algunas novelas y cuentos de temática costumbrista y social («La barraca», 1898, «La Catedral», 1903, «Los muertos mandan», 1908). Desgraciadamente se notan también algunas omisiones de peso, como la ausencia durante los 55 años de las figuras tan significativas en el panorama de la novela española del período del realismo crítico como Pereda o «Clarín», así como una presencia más bien simbólica de Emilia Pardo Bazán y la traducción de una sola novela del tan popular en España Palacio Valdés («La espuma», 1890).

Un lugar aparte en la recepción de la narrativa española en Polonia en los años 1864-1918 ocupa Cervantes, el único representante de la literatura clásica española en ese período. Su obra, hasta 1883, se divulga por medio de ediciones de adaptaciones para el público juvenil de «El Quijote» —1870, 1881 y 1883— y en los años 1895, 1899 y 1913 se publican unas nuevas ediciones de la novela en versiones abreviadas. Sin embargo, el más importante acontecimiento en la recepción de la obra cervantina en el período estudiado lo constituye la publicación en 1913, en el tricentenario de su primera edición, de las «Novelas ejemplares».

Un hecho digno de ser observado es el escaso espacio de tiempo que, en el caso de las obras más importantes, separa la edición polaca de la primera edición española. Así las novelas de Alarcón se publican con un retraso de cuatro a diez años respecto a la aparición en la versión original; las de Coloma, de dos a tres años; de Galdós, de tres a doce años; de Valera, cinco años; de Blasco Ibáñez, de tres a siete años, respectivamente.

Cabe también recalcar una cosa muy importante, que es el problema de las

---

1884 y 1901; «El escándalo», dos ediciones: 1884 y 1901; «El capitán Veneno», 1887; «La Pródiga», 1890 e «Historietas nacionales», 1913.

[26] Citemos entre las más importantes: «La familia de Alvareda», 1868; «Clemencia», dos ediciones, ambas de 1869; «Lágrimas», «Lucas García», «Una en otra», las tres de 1871, y «Las dos Gracias», 1877.

[27] Además de varios cuentos se publicaron en ese período las novelas: «Por un piojo», tres ediciones: 1884, 1901, 1902; «Pequeñeces», tres ediciones: 1893, 1901, 1902; «Juan Miseria», dos ediciones: 1890, 1903.

[28] Véase: P. Sawicki, «Twórczość literacka Blasco Ibáñeza i jej recepcja w Polsce» («La producción literaria de Blasco Ibáñez y su recepción en Polonia»), Wroctaw, 1978.

traducciones. A diferencia del período anterior —1781-1863—, en el que la mayoría de las pocas obras de prosistas españoles aparecían en versiones basadas en traducciones o adaptaciones francesas, ahora predominan las traducciones que se hacen directamente del idioma del original.

La calidad de las traducciones es muy diferente. El mayor pecado de los traductores consiste en abreviar el texto original y, en casos extremos, resumir los párrafos descriptivos, así como modificar su contenido. (Por ejemplo, la modificación del final y la variación del estilo, procedimientos que producen deformaciones de la forma original de la obra traducida.)

Al analizar el proceso de la recepción de la narrativa española en Polonia en los años 1864-1918 no podemos dejar de señalar unas determinadas funciones que ésta desempeña en una etapa de controversias de carácter ideológico en la prensa polaca. Se trata, principalmente, del hecho de servirse de obras de autores españoles para defender o propagar unas ciertas orientaciones políticas. Las obras de Fernán Caballero, Trueba y Coloma, conservadoras en la esfera ideológico-moral, son aprovechadas por la prensa clerical, representada sobre todo por «Kronika Rodzinna» («La Crónica Familiar») y «Ktosy» («Las Espigas»), para luchar contra los intelectuales y escritores progresistas que atacaban el tradicionalismo y el clericalismo. Estos últimos, a su vez, buscando apoyo a sus tesis, echan mano —en cuanto a la literatura se refiere— de obras de tendencia progresista. Ilustra este fenómeno, aunque de forma aislada, la publicación en 1879-1880 de «Gloria», novela de tesis de Galdós, en el órgano literario-científico de los progresistas «Ateneum».

IV. La crítica literaria polaca frente a la novelística de Cervantes en el período del Positivismo y del Modernismo.

En el período del Positivismo y del Modernismo que en la literatura polaca va desde 1864 a 1918, la novelística de Cervantes suscita un interés mucho mayor por parte de la crítica literaria que el suscitado durante la Ilustración y el Romanticismo. Se multiplican artículos y estudios en las más importantes revistas literarias y las dedicadas a la problemática cultural y social.

En los años sesenta, entre esos trabajos destaca el artículo de S. Duchińska [29], que traspone las consideraciones contenidas en la famosa disertación del historiador polaco J. Lelewel, titulada «El paralelo histórico entre España y Polonia en los siglos XVI, XVII y XVIII» (1831), del terreno de la historia al de la literatura. La autora del artículo ve analogías entre la imagen satírica del anacrónico estado caballeresco en «El Quijote» y las sátiras que sobre los húsares fanfarrones polacos escribían en el siglo XVII algunos poetas y dramaturgos barrocos.

Una interesante interpretación del personaje de Don Quijote presenta otro conocido crítico polaco, J. Tretiak [30]. Tretiak contrapone dos grandes figuras de la

[29] «Michat Cervantes. Jego zycie i pisma...» («Miguel de Cervantes. Su vida y sus escritos...»), en «Biblioteka Warszawska», 1867, tomo I, págs. 129-144, 388-422; tomo II, págs. 83-101.

[30] Véase su artículo «O Don Kiszocie» («Sobre Don Quijote») en «Opiekun Domowy», 1874, núm. 46, págs. 365-367, núm. 47, págs. 373-375; núm. 48, pág. 382.

literatura española: el Cid y Don Quijote, considerando que representan, respectivamente, un ideal y una caricatura del guerrero. Don Quijote evoluciona paulatinamente bajo la pluma de Cervantes y de una encarnación de la caricatura de un estamento social se transforma en el representante de toda la Humanidad en algunas de sus características. La superficial comicidad inicial se convierte, al final, en lo trágico. Para el crítico, la novela de Cervantes es una sátira sobre los grupos de gente que se dan en cada tiempo y en cada país, los que —enamorados de las poéticas formas del pasado— lo idolatran con todos sus errores, menospreciando el presente. Al escribir estas palabras, el autor del artículo se refería, sin duda, a los representantes de la conservadora novela histórica polaca y sus partidarios que se oponían a toda novedad y progreso en la literatura y la vida social.

En los años setenta del siglo XIX empieza a emplearse en la crítica polaca el término «donkiszoteria», equivalente al español «quijotería» o «quijotismo». Para la autora que lo usó por primera vez en Polonia, S. Chtedowska [31], su valor universal «El Quijote» lo debe a la presentación de un tipo universal, ya que todo idealista, todo soñador, se reconocerá en el héroe cervantino. Desde el punto de vista moral, Don Quijote es un personaje de un valor extraordinario, pero tan sólo desde el punto de vista moral, ya que su patetismo y su honestidad sin fundamento en la verdad dan en el vacío, son inútiles. La vida de tales soñadores errantes, generaliza Chtedowska, se parece a la estancia de Don Quijote en la corte de los Duques, es —desde principio hasta final— una mixtificación.

Una valiosa aportación a una exégesis cada vez más detallada de la obra cervantina la constituye el artículo de W. Marrené [32]. En su opinión, Cervantes —al igual que Shakespeare— demuestra un buen conocimiento de la psicología, incluso de la psiquiatría, lo que es visible sobre todo en la presentación del personaje principal. Marrené —siguiendo la crítica positivista que tenía las ambiciones de apreciar los fenómenos desde el punto de vista científico— echa mano de la autoridad de los psiquiatras para demostrar que Don Quijote no era un loco tan grande como se lo imaginaban la mayoría de los lectores. Algunos de estos psiquiatras sostienen que casi todo ser humano tiene en su mente un punto débil por la culpa del cual la razón puede fallarle. En Don Quijote este punto —según la autora del artículo— es pura y simplemente más desarrollado que en otras personas. En otro lugar, Marrené afirma que la locura de Don Quijote no es nada más que una elevación de tales cualidades, como el valor, la generosidad, la bondad o el espíritu de sacrificio a un grado demasiado intenso.

La fecha de suma importancia en cuanto a la recepción de «El Quijote» por parte de los publicistas y críticos literarios polacos es el año 1898. Este año precisamente se inicia una polémica que va a prolongarse todavía en el primer decenio del siglo XX, polémica cuya base la constituye una antagónica interpretación del héroe cervantino.

---

[31] Véase su artículo «Nowe i dawne kierunki romansu» («Nuevas y antiguas tendencias de la novela»), en «Przewodnik naukowy i literacki» («Guía científica y literaria»), 1878, págs. 521-524, 620-623.

[32] Lo publica bajo el título «Poczatek i rozwój powieści» («Los orígenes y el desarrollo de la novela»), «Tygodnik Mód i Powieści» («Semanario de Modas y Novelas»), 1880, núms. 22-24, págs. 253-255, 265-267, 273-274.

Esta polémica la inauguró, en una de las más influyentes revistas polacas de aquel tiempo, L. Straszewicz, al publicar el artículo titulado «Dwa typy —dwie idee. Don Quichotte i Robinson Kruzoe» («Dos tipos —dos ideas. Don Quijote y Robinsón Crusoe—») [33], artículo cuyas tesis fueron defendidas o atacadas por los más destacados representantes de la literatura y la crítica polacas.

Tomando como punto de partida un acontecimiento político de tal envergadura como fue la derrota de España en la guerra con los Estados Unidos en 1898, Straszewicz busca las causas de tal resultado de la confrontación armada entre la antigua potencia colonial y una potencia nueva recurriendo a la literatura. De ésta escoge dos personajes, dos tipos de las famosas obras de la literatura española e inglesa: Don Quijote y Robinsón Crusoe, considerándoles como representativos de los rasgos nacionales de sus respectivos países.

En Don Quijote, Straszewicz no ve más que defectos. Le caracterizan —según el autor del artículo— la holgazanería, presunción y soberbia. Los nobles fines e ideales no son sino palabras vacías. Lo que para los románticos y sus seguidores era un ideal, una poesía, a los ojos de Straszewicz no es más que una mentira. Para el publicista, el valor universal de «El Quijote» reside en el hecho de que en su héroe Cervantes mostró la enfermedad de su nación. En esta nación —opina Straszewicz— el quijotismo se convierte en epidemia y a los Don Quijotes se les considera héroes.

A Don Quijote, personaje negativo, que encarna todos los defectos de la sociedad española, contrapone el publicista la figura de Robinsón, hombre trabajador, perseverante y emprendedor, es decir, el que tiene las cualidades tan apreciadas por los positivistas. No es de extrañar que no quepa duda quién va a vencer en la lucha entre estos representantes de España y del mundo anglosajón. La conclusión de Straszewicz es tajante: Don Quijote es la decadencia, Robinsón es la fuerza y el futuro.

Las tesis del artículo de Straszewicz las apoyó uno de los más grandes novelistas polacos que también se dedicaba al periodismo, Bolestaw Prus. Este, en una de sus populares «Crónicas semanales» [34], escribe que en la actualidad no sólo en España se encuentran Don Quijotes y no sólo en Inglaterra o Estados Unidos Robinsones. Para Prus, en cada sociedad civilizada hay Don Quijotes como reliquias de la Edad Media, y hay también Robinsones como producto de la instrucción y la industria modernas. Unos y otros están en todas partes, lo importante es según el escritor —cuántos son y qué grupo impone sus ideas y modo de vivir a la sociedad.

Las opiniones de Straszewicz y Prus encontraron inmediatamente una enérgica réplica. En defensa de Don Quijote sale el eminente crítico literario, I. Matuszewski, en el artículo titulado «Don Quijote y Robinsón. Algunas palabras en defensa del noble caballero de La Mancha» [35].

A diferencia de sus predecesores que estudiaban a la figura de Don Quijote desde el punto de vista de su valor o utilidad social, Matuszewski ve al protagonista

[33] Véase «Kraj» («El País»), 1898, núm. 43, págs. 5-9.

[34] Véase «Kronika Tygodniowa» («Crónica Semanal») en «Kurier Codzienny» («Correo Diario»), 1898, núm. 314, págs. 423-429.

[35] «Don Kichot i Robinson. Stów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy» en «Tygodnik Illustrowany» («Semanario Ilustrado»), 1898, núm. 48, págs. 938-939.

cervantino desde un ángulo subjetivo, moral y ético. En opinión del crítico, la medida del valor moral de Don Quijote —o sea del individuo— no es el éxito, sino los motivos que le mueven a actuar. Así, es posible condenar un determinado acto desde el punto de vista de su utilidad y, sin embargo, admirarlo como un hecho altamente ético.

Matuszewski, al defender a la figura de Don Quijote, somete a crítica la idea básica del artículo de Straszewicz, a saber, la de elegir al personaje de Robinsón como símbolo, como tipo universal. A juicio del crítico, Don Quijote es un tipo fuera de tiempo, universal, comparable con figuras-símbolos byronianos o shakespearianos, tales como Manfred, Caín o Hamlet. Esta figuras poseen «rasgos universales», mientras que Robinsón no es más que una fiel y exacta copia de un inglés de clase media.

La obra maestra de Cervantes, tan rica como fuente de una gran variedad de interpretaciones más diversas —incluidas las comparaciones del protagonista con las grandes figuras de otras obras maestras de la literatura europea— inspira también paralelos con la literatura polaca. Un ejemplo de ello es el trabajo del crítico e historiador de la literatura, K. Wojciechowski [36], en el que se detectan conexiones entre «El Quijote» y «Pan Tadeusz» («El señor Tadeo»), obra maestra esta última del más grande poeta polaco, Adam Mickiewicz.

La figura de Don Quijote es evocada entre los fulgores de la I Guerra Mundial. En el artículo titulado «El inmortal Don Quijote» [37], un autor anónimo, en medio de la guerra, en la cual sólo cuentan «fuerza, hierro y sangre», vuelve los ojos al personaje cervantino que encarna para él la generosidad, la verdad y la justicia. El idealismo de Don Quijote se opone aquí al positivismo y realismo del mundo contemporáneo.

El año 1918 es un año excepcional en cuanto a la recepción polaca de la obra cervantina. Aparecen entonces dos importantes trabajos de carácter científico: un inteligente y sugestivo estudio dedicado a la investigación de la analogías y posibles influencias de «El Quijote» en una de las grandes obras de la literatura polaca, «Dziady» («Los antepasados»), de Mickiewicz, estudio cuyo autor era Z. Matkowski [38], y otro, una especie de monografía titulada «Al margen de "El Quijote"», escrita por el filósofo y estético M. Sobeski [39].

Matkowski, examinando la génesis, el fondo histórico-literario de «El Quijote» y su influencia en la literatura europea, afirma que en esta obra Cervantes une la actitud moralizadora y costumbrista a la tendencia antisentimental, y estos elementos entran a formar la noción de un nuevo género satírico-moralizador a que Matkowski le da el nombre de «donquijotada». Ese género, por otra parte, se había desarrollado, sobre todo en Francia, en el siglo XVII como instrumento de lucha con el sentimentalismo de la novela pastoril y «le roman précieux». La esencia de la «donquijotada» —según

---

36 K. WOJCIECHOWSKI, «Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot» («El Conde en "El señor Tadeo"» y «Don Quijote»), Stryj, 1900.

37 «Nieśmiertelny Don Kiszot» en «Tygodnik Illustrowany», 1917, núm. 25, págs. 309-310.

38 Z. MATKOWSKI, «Cervantes w Polsce. I. «Don Kichot» a «Dziady» wileńskokowieńskie» («Cervantes en Polonia. I. "Don Quijote" y "Los Antepasados" de Vilna y Kowno») en «Pamietnik Literacki» («Diario Literario»), 1918, págs. 26-66, 246-283.

39 M. SOBESKI, «Na marginesie Don Kiszota» en «Zdrój» («El Manantial»), 1918, tomo III, págs. 118-121, 144-148, 177-179; tomo IV, págs. 17-19, 49-51, 77-79, 113-115, 146-149, 180-182; tomo V, págs. 46-49.

el autor— consiste en crear un cierto tipo de manía, alimentada por una específica literatura o, más generalmente, cultura, la misma que debe ser el objeto de la condena. Matkowski llama la atención sobre la extraordinaria riqueza de posibilidades interpretativas de «El Quijote», mencionando la novela inglesa del siglo XVIII de Fielding y Sterne, con su modificación de la «donquijotada», la recepción roimántica de la obra de Cervantes en Alemania y la manifiesta influencia de «El Quijote» sobre J. J. Rousseau.

Analizando la novela cervantina y «Los antepasados», el crítico pasa revista a problemas tales como la locura causada por la lectura, la locura amorosa, la religión del amor cortesano, amor platónico hacia una mujer ideal. En la locura amorosa, Matkowski distingue en Cervantes dos géneros: uno es la seudolocura que expresa el sentimentalismo caballeresco imitado de «Amadís», y el otro, la locura de amor que tiene una base místico-erótica. En las conclusiones, el autor del estudio subraya el didactismo común de Cervantes y Mickiewicz llama la atención sobre la maestría de ambos autores en el campo del «moralizar artísticamente», consistente en aprovechar de una manera sugestiva la psicología patológica de los protagonistas, así como en aplicar hábilmente los factores formales del arte literario: el simbolismo y la decoratividad. Según Matkowski, Mickiewicz no es un imitador pasivo de Cervantes, sino que aprovecha de una manera creativa, transformándolos, varios elementos y motivos de la obra del escritor español.

La monografía de Sobeski constituye un ambicioso intento de dar una visión global de la obra de Cervantes, analizada en relación con los azares de su vida. Es como una síntesis o un resumen de todo lo que se había dicho hasta ahora en esta materia, basándose, sobre todo, en la lectura de los trabajos de cervantistas franceses, alemanes y españoles.

Pasando revista a las interpretaciones de la obra de Cervantes, conocidas ya en Europa occidental, pero todavías no en Polonia, Sobeski se detiene en el comentario que le dedicó a «El Quijote» Unamuno en su «Vida de Don Quijote y Sancho» y, luego, en el libro «Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos». En este comentario, como es bien sabido, el autor español traza un paralelo entre las vivencias de Don Quijote y los destinos de España, sobre todo, los acontecimientos del año 1898.

Al comparar a Don Quijote con las grandes figuras de la literatura española, figuras profundamente místicas, Sobeski afirma que entre los hermanos de aquél hay que contar a Calderón «desgarrado en su impotencia para reconocer la vida y el sueño, a Santa Teresa con San Juan de la Cruz, invitando a la muerte para conquistar la vida y, por fin, a Ignacio de Loyola, que sale al camino como un caballero andante de Cristo» [40].

Mirando desde otro punto de vista, en volver las espaldas al mundo considerado como un fantasma, creado engañosamente por el intelecto, y en la admiración del mundo como producto de la voluntad activa, en «El Quijote» —interpretado por Unamuno— ve el crítico polaco el reflejo de una nueva corriente filosófica, nacida a

[40] M. SOBESKI, *op. cit.*, pág. 180.

principios del siglo XX en los Estados Unidos, corriente conocida bajo el nombre de pragmatismo.

Al finalizar su monografía, Sobeski ofrece su propia, sintética, interpretación de «El Quijote». He aquí —y con eso terminamos este apartado— sus palabras. «En un estrecho cañamazo de la sátira literaria, con los ojos clavados en el ideal del caballero que acariciaba en su corazón, empezó Cervantes a tejer un lienzo de su propia alma, alma española. La dividió en dos mitades: en Don Quijote y en Sancho. Y, ampliando cada vez más los marcos primitivos, la entrelazó en el fondo multicolor de la vasta vida de su patria. Además de una serie de trazos claros, vigorosos y enérgicos, la dotó todavía con una riquísima escala de vibraciones, tan sólo empezadas, medio dichas, centelleantes y chispeantes con su multitud de significados como la sonrisa de La Gioconda. Y toda esta escala de vibraciones quijotescas la tendió entre dos polos, entre el místico y el bandido. No es de extrañar, pues, que allí uno pueda poner cualquier cosa» [41].

V. La recepción crítica de la novela realista española en Polonia en los años 1864-1918

La atención que presta la crítica literaria polaca a la novela realista española en los años 1864-1918 es mucho más limitada que la demostrada hacia la obra de Cervantes en el mismo período. Una prueba de ello es la inexistencia de un artículo o de un estudio global en el que se presentaran las características generales y la evolución de la narrativa española en la segunda mitad del siglo XIX y en el primer decenio del siglo XX. Algunas opiniones sobre este tema se pueden encontrar en trabajos que abordan la obra de determinados autores, estudiándose, además en ellos, más que la novela la literatura española en general.

Todos los críticos notan el despertar de la literatura española, en especial de la novelística, después de un período de marasmo y estancamiento. S. Duchińska [42], hablando en tono entusiasta de las obras de Trueba y Fernán Caballero, subraya el papel de la novela en España, su originalidad, un carácter profundamente nacional y el criterio de utilidad moral que guía a sus autores.

Una actitud radicalmente opuesta adopta el publicista y novelista E. Lubowski [43] quien, basándose en una historia de la literatura española del francés Hubbard, señala que en España el no extinguido espíritu de intolerancia y fanatismo dificulta una producción novelística valiosa desde el punto de vista ideológico. La neocatólica

---

[41] M. SOBESKI, *op. cit.*, pág. 182.

[42] Véase su artículo «Stan literatury hiszpańskiej w Hiszpanii i Ameryce Potudniowej» («El estado de la literatura española en España y en la América del Sur») en «Biblioteka Warszawska», 1870, págs. 265-269, y en la misma revista, «Przeglad literatury hiszpańskiej» («Revista de la literatura española»), 1876, tomo II, págs. 1-16, 269-278 y 477-500.

[43] Véase su trabajo «Przeglad literatury hiszpańskiej najnowszych czasów» («Revista de la literatura española de los últimos tiempos») en «Ktosy» («Espigas»), 1876, núms. 594-600, págs. 318-319, 331-334, 342-343, 362-363, 396-398 y 411-415.

reacción política, representada por Trueba y Fernán Caballero, no encuentra, en opinión de Lubowski-Hubbard —contrapeso en las obras de los escritores pertenecientes al bando opuesto, entre los cuales menciona el crítico a Alarcón.

Sobre la novela española de los años ochenta se pronuncia un eminente romanista y crítico, E. Porebowicz, en su estudio titulado «El movimiento literario de Europa suroccidental» [44]. En su opinión, los más destacados novelistas españoles pertenecen a dos facciones: conservadora y progresista, lo que no les impide a unos y otros ser realistas. La diferencia entre ellos es menos ideológica que psicológica, ético-estética y hasta filosófica. Así pues, el realismo de Fernán Caballero, Alarcón o Valera es, primero, inconsciente, ya que resulta del temperamento del escritor, para luego —en la ética y en el arte— ser sometido a las leyes de lo bueno y de lo bello sobrenaturales. En cambio, el realismo de los escritores progresistas como Galdós y la Pardo Bazán es —según el crítico— consciente y elevado al rango de un sistema en que la tendencia moral es considerada un deber social y la estética se guía por leyes intuitivas de lo bello.

Porebowicz hace mención también de la moda del naturalismo que se observó en la segunda mitad de los años ochenta en España, moda atacada por Alarcón y, sobre todo, por Valera. En base a las ideas y obras de la Pardo Bazán, intenta determinar las diferencias que existen entre el naturalismo francés y el español, considerando a este último como un naturalismo muy atenuado, sin el principal resorte de un verdadero naturalismo que es el determinismo fisiológico.

La misma opinión sobre este tema expresará muchos años más tarde T. Wodzicka, especialista en literatura española de la revista «Przeglad Powszechny» («Revista Universal») [45], oponiéndose a la valoración que del naturalismo español —visto como una exaltación del vicio y de la brutalidad —había hecho T. Grabowski [46].

Sobre otro aspecto de la novelística española llama la atención un artículo de Z. Milner [47]. Este crítico y traductor de Cervantes, «Novelas ejemplares», 1913, nota, en general, en la mentalidad y en la literatura españolas, así como en la novela contemporánea, la ininterrumpida presencia de dos elementos que, muy a menudo, se complementan mutuamente: un elemento espiritual, que se expresa en un idealismo impregnado de misticismo, y uno, material, expresado por el realismo. Entre los representantes del idealismo en la novela española menciona Milner a dos escritores modernistas: Ricardo de León y Ramón del Valle-Inclán, mientras que en la corriente realista clasifica a Galdós, la Pardo Bazán y Blasco Ibáñez. Sin embargo, a todos ellos les une —según el crítico— una mezcla de elementos realistas e idealistas, con un visible predominio de uno de ellos que decide de la pertenencia de esos escritores a una u otra tendencia.

Los juicios de valor y opiniones de carácter general emitidos por la crítica literaria

---

[44] «Ruch literacki potudniowo-zachodniej Europy. III. "Literatura hiszpańska» en «Przeglad Polski» («Revista Polaca»), 1889, tomo 91, fasc. 271-273, págs. 59-100 y 307-341.

[45] Véase su estudio titulado «Z nowszej literatury hiszpańskiej» («De la nueva literatura española»), «Przeglad Powszechny», 1906, tomo 92, págs. 99-110 y 415-423.

[46] Véase su crítica del libro de J. L. Pagano «A través de la España literaria», en *Przeglad Polski,* 1905, tomo 155, págs. 344-346.

[47] «Ruch literacki w Hiszpanii» («El movimiento literario en España»), en *Museion,* fasc. 1, págs. 111-116.

sobre la novela española en Polonia en los años 1864-1918 son —como se ha podido ver— relativamente escasos. Con más frecuencia escriben los críticos y publicistas polacos —recurriendo en muchos casos a publicaciones de sus colegas franceses y, a veces, españoles— sobre determinados autores, comenzando —cronológicamente— por la obra de Fernán Caballero.

Las opiniones sobre la novelista española van desde un entusiasmo exento de cualquier juicio crítico, Duchińska [48] y algunos críticos anónimos, a juicios más sopesados y objetivos, Lubowski [49], Swiecicki [50] y Chtedowska [51]. Entre las cualidades de las obras de Fernán Caballero se ven su carácter nacional y democrático, su religiosidad, una acertada descripción de las costumbres, tipos y trajes, el sentido del humor y la poetización de la realidad cotidiana. Los defectos que merman el valor de la narrativa de la autora de «Clemencia» son —en opinión de los críticos— su carácter retrógrado y antiprogresista, tradicionalismo, un moralismo «ingenuo e infantil», un excesivo sentimentalismo y una psicología simplificada de los personajes.

Un interés mucho más reducido suscita en la crítica literaria polaca la obra del escritor español más traducido y editado en Polonia en los años 1864-1918, P. A. de Alarcón. Casi todas las opiniones e informaciones —por otra parte muy generales— concernientes a su novelística aparecen en forma de cortos artículos o prólogos a las versiones de sus obras.

Entre los críticos e informadores —algunos de los cuales prefieren guardar su anonimato, ya que acuden a publicaciones francesas— se distinguen los ya mencionados con anterioridad, Swiecicki [52], Porebowicz [53], así como el traductor de «Historietas nacionales», K. Kramarczyk [54]. Las obras que más interesan a los críticos son «El sombrero de tres picos», «El escándalo», «El niño de la bola» y las mencionadas «Historietas nacionales». A Alarcón se le considera como un escritor dotado de un gran talento narrativo y sentido del humor, mucho mejor en sus cuentos y novelas cortas que en sus grandes novelas. Se destaca, asimismo, una doble vertiente de su obra: idealista en cuestiones de los principios éticos y realista en su ejecución, y se subraya su habilidad en la presentación de la psicología de los personajes y una gracia típicamente andaluza.

De todos los novelistas españoles del siglo XIX, el más apreciado por la crítica literaria polaca es Galdós, que en las personas de Swiecicki y Wodzicka encuentra a sus más competentes conocedores y divulgadores.

Según el primero de estos críticos [55], en la literatura española fue Galdos quien, con Valera, abandonó la mera presentación de episodios y la fábula, para ocuparse de

[48] Véanse sus artículos citados en la página 27, nota 42.

[49] *Op. cit.*, pág. 412.

[50] J. A. Swiecicki, «Przeglad literatury hiszpańskiej» («Revista de la literatura española»), en *Biblioteka Warszawska*, 1879, t. II, pág. 199.

[51] St. Chledowska, «Szkice literackie» («Esbozos literarios»), Lwow-Warszawa, 1885, t. I, cap. V, págs. 155-172.

[52] J. A. Swiecicki, *op. cit.*, págs. 203-204.

[53] E. Porebowicz, *op. cit.*, págs. 328-331.

[54] Véase P. A. de Alarcón, «Nowele» («Novelas cortas»), Lwow-Zloczów, 1913, prólogo.

[55] Véase su artículo «Wspólcześni powieściopisarze hiszpańscy. I. Don Benito Pérez Galdós», «Los

los problemas y las ideas que más preocupaban a la sociedad de su tiempo. Galdós, en opinión de Swiecicki, es a la vez un filósofo y un artista. Al presentar las grandes ideas no huye a un mundo de abstracciones, sino siempre tiene en cuenta la realidad. Sus novelas no son una reproducción fotográfica de la sociedad, sino una síntesis artística. Constatanto la evolución de Galdós desde un «realismo espiritual objetivo» hacia el naturalismo visible en su novela «La desheredada», defiende el crítico la versión galdosiana de esta orientación literaria que se libera de excesos característicos de la novela naturalista francesa. Al fin, tratando los «Episodios nacionales», atribuye su principal valor a un profundo conocimiento de la historia de España demostrado por el autor y a su aspecto social, que consiste en describir con colores crudos pero verdaderos la corrupción de la sociedad con todas sus consecuencias.

Otra gran admiradora de Galdós, T. Wodzicka, le dedica al autor español un amplio estudio publicado en la revista *Przeglad Powszechny (Revista Universal)* [56]. De acuerdo con la orientación católica de esta revista, Wodzicka busca en la obra del autor de «Fortunata y Jacinta» acentos religiosos, demostrando que a pesar de los muchos elementos alejados de la religiosidad concebida según los estereotipos polacos y teniendo en cuenta la especificidad española, Galdós es en España uno de los escritores más religiosos. Esto es visible —según Wodzicka— especialmente en las novelas «Nazarín» y «Torquemada y San Pedro». En «La desheredada», en la que describe toda la miseria moral y material de los bajos fondos madrileños, Galdós —en opinión de la autora del estudio— no oculta su propósito moral, condenando las malas pasiones.

En el primer decenio del siglo XX se debilita en Polonia el interés por la obra de Galdós, y su lugar en las predilecciones de los críticos polacos lo ocupa Blasco Ibáñez. Precisamente este escritor es contrapuesto a Galdós por Z. Milner [57], que expresa la opinión según la cual el autor de «Gloria» no conoce bien a su nación, no comprende su psicología, no siente sus tradiciones, y estos defectos no los podrán sustituir ni las nobles intenciones ni la cultura literaria, ni teorías sociales que podrían aplicarse en todos los países excepto en España.

Esta apreciación tan injusta contrasta con el tono de un reconocimiento general y encendidos elogios, tanto hacia el valor ideológico de la obra de Galdós, como hacia sus cualidades estéticas que caracterizan casi todos los juicios de valor que se publicaron en la prensa periódica polaca en los años 1864-1918.

Al lado del nombre de Galdós, los críticos polacos suelen poner el de Valera, considerando a éste como un innovador y representante de una particular orientación en la novela realista española del siglo XIX. Swiecicki [58] elogia la calidad de su estilo,

---

novelistas españoles contemporáneos. I. Don Benito Pérez Galdós», en la revista *Swiat (El Mundo)*, págs. 39-51, 1888.

[56] T. Wodzicka, «Pérez Galdós i jgo dziela» («Pérez Galdós y sus obras»), *Przeglad Powszechny*, 1897, tomo 55, fasc. 9, núm. 165, págs. 329-357; t. 56, fasc. 10, núm. 166, págs. 43-73; fasc. 11-12, núms. 167-168, págs. 212-242, 373-388.

[57] Z. Milner, *op. cit.*

[58] Véase su artículo «Przeglad literatury hiszpańskiej» («Revista de la literatura española»), en *Biblioteka Warszawska*, 1879, t. II, pág. 205.

la bella forma que considera clásica, a diferencia de un contenido moderno donde hay contradicciones filosóficas, escepticismo, ironía y una acertada descripción de la psicología humana. El crítico polaco le achaca a Valera el carácter aristocrático de su obra, que la hace inaccesible al gran público, así como su falta de sentimientos y dramatismo.

Mientras que Swiecicki se detiene principalmente en «Pepita Jiménez», otro crítico, W. Bugiel [59], prefiere otra novela de Valera, «Las ilusiones del doctor Faustino», viendo en ella la obra más característica del autor español. Según Bugiel, el nombre de Faustino —diminutivo de Fausto— ha sido elegido expresamente para describir en el marco de un determinado carácter las cualidades del español moderno. Una de estas cualidades es el alto sentimiento del honor, del orgullo que no le permite dedicarse al modesto trabajo cotidiano. Faustino habla mucho de grandes hazañas, pero no las realiza. Es un personaje interiormente desgarrado, abúlico, lo que le conduce a una ruina moral. El crítico polaco ve un parentesco entre éste y los protagonistas de dos obras maestras de la literatura rusa: «Un héroe de nuestros tiempos», de Lermontov, y «Eugenio Oneguin», de Pushkin.

El novelista español más comentado en los años 1890-1902 en Polonia fue Luis Coloma, sobre todo después de la publicación de una versión polaca de su novela «Pequeñeces», en 1893. Los críticos y publicistas polacos Wodzicka [60], Porebowicz [61], Pajzderska-Rogozińska [62], ven a este escritor jesuita como un ferviente patriota y moralista, que en su obra trata de curar a la sociedad de sus defectos. Su crítica de la aristocracia, caracterizada con acierto pero muchas veces con demasiadas tintas negras y colores chillones, se convierte —en opinión de los críticos polacos— en una sátira e incluso caricatura. Estos críticos, por otra parte, aprecian más las novelas que los cuentos del autor de «Juan Miseria», censurando en éstos la pobreza de su argumento, una acción demasiado esquemática y un excesivo celo moralizante de un autor que se olvida de que una obra literaria no es un púlpito. Sin embargo, se recomienda la lectura de estas obritas, ya que describen personajes, escenas, costumbres y paisajes españoles con el don de observación de un sagaz testigo.

En los años 1905-1912, la crítica literaria polaca se ocupa preferentemente de la obra de Blasco Ibáñez. Algunos críticos ven con malos ojos el naturalismo del autor valenciano, destacando su brutalidad y falta de mesura (Grabowski) [63]; otros, alegan reparos de tipo ético y moral, Wodzicka [64], coincidiendo todos en la crítica de su estilo

---

59 Véase su trabajo titulado «Juan Valera», en la colección *Studya i szkice literackie (Estudios y esbozos literarios)*, págs. 45-50. Poznań, 1910.

60 Véase su estudio «Najnowszy powieściopisarz hiszpański. Ksiadz Luiz Coloma, S. J.» («Un nuevo novelista español. El padre Luis Coloma, S. J.»), en *Przegląd Polski (Revista Polaca)*, 1892, t. 104, fasc. 11, núm. 311, págs. 343-392.

61 E. Porebowicz, «Przedmowa» («Prólogo») a L. Coloma, «Kurrita» («Pequeñeces»), t. I. págs. I-V, Varsovia, 1893.

62 H. Pajzderska-Rogozińska, «Przedmowa» («Prólogo») a L. Coloma, «Pisma O. Ludwika Colomy» («Obras de Luis Coloma»), t. I, págs. 5-10. Varsovia, 1901.

63 T. Grabowski, *op. cit.*, págs. 344-346.

64 Véase su artículo «Z nowszej literatury hiszpańskiej» («De la nueva literatura española»), en *Przegląd Powszechny (Revista Universal)*, 1906, t. 92, págs. 418-421.

desaliñado y de la defectuosa construcción de sus obras. Los mismos críticos, a los que hay que añadir Z. Milner [65] y algunos publicistas anónimos, elogian en la obra de Blasco Ibáñez su interés por los importantes problemas y fenómenos sociales, la plasticidad de sus descripciones del ambiente y su conocimiento del pueblo español y de su psicología.

Además de los novelistas ya mencionados, a los que —como hemos visto— la crítica literaria polaca ha prestado bastante atención, hay otros, algunos incluso de primera fila, como Pereda, Emilia Pardo Bazán y Palacio Valdés, que están casi ausentes del campo de interés de esta crítica. A éstos se dedican tan sólo algunas menciones generales muy aisladas que con pocas palabras tratan de caracterizar su obra. Así, de Pereda se dice que es un escritor costumbrista, representante de un crudo y vigoroso realismo no exento de poesía, mientras que a la autora de «Los pazos de Ulloa» se la ve como una representante de un atenuado naturalismo español y una buena pintora de la vida española contemporánea. Palacio Valdés es, a su vez, caracterizado como un escritor naturalista influido por los naturalistas franceses, a quien le interesa más la psicología que la fisiología de los sentimientos.

Para completar y terminar esta revista de novelistas españoles presentados al público polaco por la crítica literaria, añadamos que ésta dedicó alguna que otra mención a escritores de segunda fila, tales como A. de Trueba, comparándolo con Fernán Caballero, E. Pérez Escrich y M. Fernández y González, comparados con Dumas, J. Nombela, E. Castelar, J. O. Picón y un representante de la novela erótica, F. Trigo.

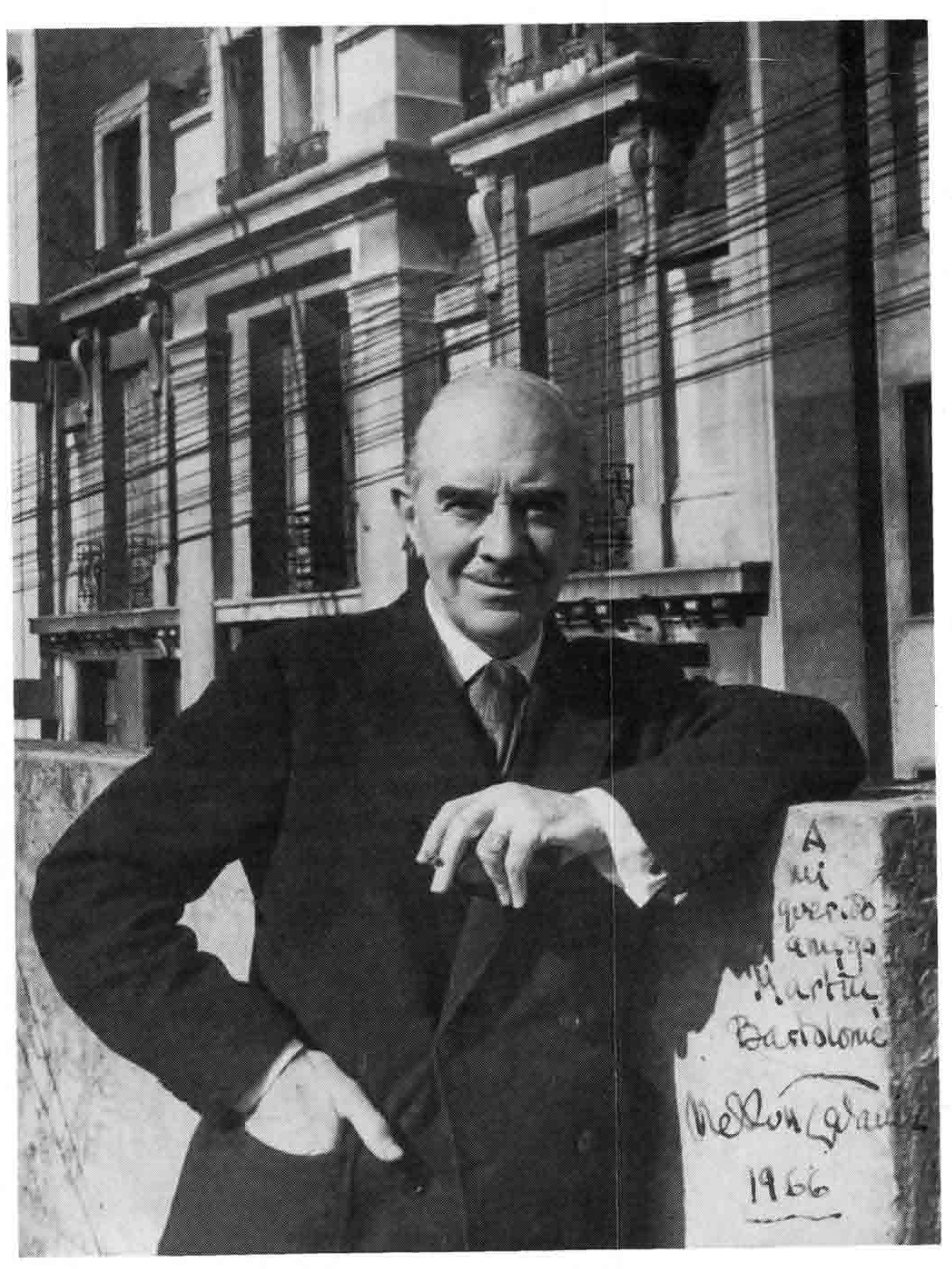
Resumiendo las consideraciones expuestas en este artículo, podemos aseverar —en base al material analizado— que tras el primer período, 1781-1863, caracterizado por un escaso interés hacia la narrativa española en Polonia en los años 1864-1918, se observa un notable aumento de las traducciones —realizadas, las más de las veces, del original— y un incremento en el número de opiniones y juicios críticos. La crítica literaria polaca que los emite se esfuerza en mostrar toda la riqueza del contenido de la novelística española, su diferenciación temática e ideológica, así como su especificidad social y costumbrista y sus valores estéticos.

Así pues, gracias a las iniciativas de los editores, el trabajo de los traductores y la labor valorativa y divulgadora de la crítica, la narrativa española o —en sentido más amplio— la literatura española deja de ser en Polonia una literatura desconocida, llenándose así la laguna que existía en este apartado de las relaciones culturales hispano-polacas.

KAZIMIERZ SABIK
Katedra Iberystyki
Universidad de Varsovia
ul. Obozna 8
WARSZAWA 00-927/1 (Polonia)

[65] Z. Milner, *op. cit.*, pág. 115.

Notas



Manuel Mujica Láinez. Fotografía tomada en la azotea del periódico La Nación, *Buenos Aires, 1966.*

Proust y Mujica Láinez: La memoria asociativa *

La relación entre Marcel Proust y Manuel Mujica Láinez es aceptada sin reserva, especialmente en las novelas del último sobre la alta sociedad porteña. Entre los críticos que señalan esta relación sobresale Enrique Anderson Imbert, quien escribe:

> Manuel Mujica Láinez —en *Los ídolos, La casa, Los viajeros*— ha novelado, con nostalgias, ironías y elegancias a lo Marcel Proust, la busca de una áurea perdida, la de la gente bien, en una Argentina oligárquica [1].

Este comentario sugiere la búsqueda de un tiempo perdido y el retrato de una aristocracia decadente —ambos temas muy caros a Marcel Proust. Sin embargo, la influencia de *A la recherche du temps perdu* es evidente en otros aspectos de la obra narrativa de Mujica Láinez, tales como el uso de la memoria asociativa proustiana, motivo de este artículo.

Según Gérard Genette, la experiencia de la memoria involuntaria en la obra de Proust se cumple en dos fases. La primera ocurre cuando hay una identificación espontánea de dos sensaciones separadas en el tiempo y el espacio. Es decir, cuando una sensación en el presente trae a la memoria otra semejante del pasado. Proust llamaba a esta identificación «le miracle d'une analogie» y sugería que representaba para la vida lo que la metáfora para la poesía, pues las dos implicaban el descubrimiento de una cualidad compartida por dos sensaciones. Según el narrador de *Le Temps retrouvé* se crea la metáfora de la siguiente manera:

> ... l'écrivain... en rapprochant une qualité commune à deus sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps... [2].

En su ensayo «Métonymie chez Proust», Genette explica que hay una segunda fase de la memoria proustiana. Esta, la asociativa, se ha discutido menos, pero tiene igual importancia. En este caso, otras sensaciones e imágenes del pasado se vinculan con la primera mediante un proceso de asociación. Toda la experiencia de una persona en el momento de la primera sensación y todo lo que se puede asociar progresivamente con

---

* *Cuadernos Hispanoamericanos* ofrece estos dos artículos en homenaje al escritor argentino Manuel Mujica Láinez (1910-1984), recientemente fallecido.

[1] ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la literatura hispanoamericana,* t. II (México: Fondo de Cultura Económica, 6.ª ed. 1974), pág. 292.

[2] PROUST, MARCEL: *A la recherche du temps perdu,* t. III (París: Gallimard, 1954), pág. 889. En lo sucesivo las referencias a esta obra serán de esta edición en tres tomos. Se indicarán en el texto por las siglas R. T. P., el tomo y la página *(e. g.* R. T. P. III, 889).

estas sensaciones expanden vertiginosamente la memoria del pasado. Para Genette, esta fase, paralela a la metafórica, es metonímica. Es decir, resulta de una contigüidad temporal o espacial y no de una semejanza. El resume las dos fases de esta forma:

> ... cette première explosion s'accompagne toujours, nécessairement et aussitôt d'une sorte de réaction en chaîne qui procède, non plus par analogie, mais bien par contiguïté, et qui est très précisément le moment où la contagion metonymique prend le relais de l'évocation métaphorique [3].

A través de la obra de Mujica Láinez se encuentran muchas experiencias de la memoria involuntaria en el estilo y forma de Marcel Proust. En *Los ídolos* (1953), por ejemplo, unos objetos conocidos —un libro y unas fotografías— permiten al protagonista recobrar un tiempo perdido: el pasado feliz que compartió con Gustavo, el amigo desaparecido. Esta experiencia se parece a las de la *Recherche*. Implica una invasión del pasado en el presente a expensas de éste y una gran euforia a causa de ello. Igual que Proust, Mujica Láinez recurre a *Las mil y una noches* para expresar el carácter maravilloso del momento. Además, ambos sugieren que el presente parece borrarse a causa de la memoria espontánea y asociativa.

> ... aussitôt, comme le personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux... l'impresion fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel... (*R. T. P.* III, 868)
>
> Era como si, de repente, hubiera entrado en una cueva de Alí Babá en la que en vez de esparcidas riquezas, de alhajas, de tesoros, me esperaban los recuerdos, tan deslumbrantes en su profusión como las maravillas del relato. Vuelto súbitamente a la época de mi vida en que fui más feliz, solicitado por las memorias que me atropellaban, que me intoxicaban, me olvidé de Fabricia [4].

En un cuento de Mujica Láinez, «La escalinata de mármol» (*Misteriosa Buenos Aires*, 1951), el aspecto asociativo de la memoria es aún más patente. Aquí durante su agonía final un francés, M. Benoit, que había perdido por una enfermedad grave la memoria de su niñez, recobra su pasado. Por asociación de recuerdos el personaje que muere en Buenos Aires en 1852 se reconoce como el hijo desaparecido del rey francés Luis XVI. Al principio, M. Benoit no recuerda más que una sola imagen de su infancia: una escalinata de mármol. Otras veces había tratado de entender la imagen pero no pudo. Sólo en su delirio ve la escalinata claramente. Reconoce el sitio y a las personas, incluso la reina María Antonieta, su madre. Mujica Láinez subraya el proceso asociativo al hacerlo aun espacial. M. Benoit tiene la ilusión de subir la escalinata peldaño a peldaño, como un niño pequeño. Refiriéndose al resultado de esta experiencia, el autor explica de un modo que recuerda a Proust:

> Todo, lo ha reconquistado todo: la ventura y la desventura, la risa de su madre cuando jugaba con él en Trianon; la pachorra de su padre, que forjaba llaves bonitas

[3] GENETTE, GÉRARD: «Métonymie chez Proust», *Figures III* (París: Editions du Seuil, 1972), pág. 56.

[4] MÚJICA LÁINEZ, MANUEL: *Los ídolos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 3.ª ed. 1976), pág. 241.

como flores; las aclamaciones al paso de la carroza, en las calles de París; y el odio, el miedo, los insultos rabiosos; el populacho con hoces y cuchillos; las cabezas cortadas... Todo... todo le esperaba en lo alto de la escalinata que sólo hoy pudo subir... [5].

De forma parecida, Proust había resumido la famosa experiencia de la Magdalena y su milagro de la memoria involuntaria.

> ... tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*R. T. P.* I, 48).

En su cuarta novela sobre la alta sociedad porteña, *Invitados en El Paraíso* (1957), hallamos otra experiencia semejante. Aquí, el pintor Silvano, a través de la memoria asociativa, llega a reconocer a la señora Tití y a recobrar un momento decisivo de su vida, cuando la vio años atrás en una casa de prostitución.

Esta experiencia de la memoria funciona de un modo proustiano y aun pasa por las dos fases ya explicadas. Como en episodios de la *Recherche*, una yuxtaposición casual de elementos relacionados con el primer encuentro —una canción francesa y la imagen de Otelo— ponen en marcha el mecanismo. El narrador describe la primera fase aludiendo a las dos sensaciones experimentadas por Silvano:

> La imagen de Otelo... trajo a su memoria, desgastada por los excesos y los años, la figura de la oleografía del Moro de Venecia que le dio la clave. El canto de Kurt hizo lo demás. Fue como si, de dos polos, brotara la chispa. Recuperó, en la vaguedad del tiempo, la oleografía modesta... [6].

Luego de esta fase analógica, la memoria de Silvano pasa a la segunda asociativa:

> Al recobrarla, Silvano recobró el cuarto entero de la calle Maipú: la cama de hierro, el ropero, el baúl y el fonógrafo de bocina plateada... Afuera, en el patio, entre las plantas, tres o cuatro mujeres vestidas con batones transparentes... se hacían aire con pantallas... Alrededor se alineaban las piezas, más allá, en el zaguán iluminado, los vidrios de la puerta tenían visillos rosas. Y encima estaba el cielo de Buenos Aires, las estrellas...

El pasaje contiene claras reminiscencias de Proust. De igual manera, en la experiencia de la magdalena la conciencia del protagonista pasa de una sensación mínima a la habitación en que la sentía y luego en todas las direcciones hasta incluir el pueblo entero de Combray.

> Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante... aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin... et avec la maison, la ville... (*R. T. P.* I, 47).

---

[5] MÚJICA LÁINEZ, MANUEL: «La escalinata de mármol», *Misteriosa Buenos Aires* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 6.ª ed. 1975), pág. 286.

[6] MUJICA LÁINEZ, MANUEL: *Invitados en El Paraíso* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2.ª ed. 1969), pág. 227.

En este uso específico de la memoria asociativa Mujica Láinez parece diferir poco de Proust; sólo las circunstancias son distintas. Sin embargo, dentro del contexto de la novela misma esta experiencia de la memoria involuntaria funciona de un modo totalmente diferente.

En *Du côté de chez Swann* el episodio de la magdalena permite el desarrollo temático de toda una sección de «Combray». El narrador, después de recobrar parte de su vida a través de la memoria, la recrea narrativamente pasando de un tema a otro por asociación. Sigue un orden más o menos cronológico, pero no desarrolla un argumento a la manera de los novelistas del siglo XIX.

Por contraste, en *Invitados en El Paraíso* la experiencia de la memoria desempeña un papel más tradicional. Sin duda, está vinculada con la estructura de la novela y no es un episodio aislado, como ocurre en algunas novelas de inspiración proustiana [7]. Desde la llegada de Silvano a la quinta de Tití, el artista trata de reconocer a esta mujer cuya cara él cree recordar vagamente. Luego de identificarla, como hemos dicho, Silvano trata de usar esta información como chantaje, pues teme a Tití que desea separarlo de Kurt, su secretario. De este modo, la experiencia de la memoria se relaciona con el argumento de la novela y no con el desarrollo de sus temas a la manera de Proust.

En *Bomarzo* (1962), la obra más ambiciosa de Mujica Láinez, hay varias experiencias de la memoria asociativa, pero éstas se vinculan con la estructura de la novela de una forma más proustiana.

En algunos casos el protagonista recuerda, espontáneamente, episodios de su pasado. Por ejemplo, cuando él está en Bolonia el ladrido de un perro y la vista de una flor le traen reminiscencias de Florencia.

> Una rosa cayó a mis pies, como cuando huía de Florencia, y se me antojó que, por un prodigio, la máquina del Tiempo había andado hacia atrás y tornaba a proyectar gastadas imágenes, porque, gracias a la mágica virtud de esa flor y ese can, escapados de una figura transcurrida, la muchedumbre tumultuosa que se encrespaba a diestra y a siniestra, en toda la amplitud de la plaza, en vez de esperar la salida de Carlos Quinto de San Petronio, acechaba la de los Médicis, desterrados de su palacio florentino [8].

Aquí, como en *Le Temps retrouvé,* unas sensaciones en el presente hacen recordar el pasado. En este caso, sin embargo, no se muestran las etapas de la experiencia ni se explica el proceso. El autor tiene otros propósitos. Quiere usar la memoria del protagonista y la del lector para unir diversos episodios de la novela. Así, al leer el capítulo sobre Bolonia uno recuerda otro sobre Florencia. Además Mujica Láinez desea sugerir uno de los temas más importantes de Bomarzo: la memoria, que es también clave de la novela.

A diferencia de *Invitados en El Paraíso, Bomarzo* se desarrolla por temas y no por un argumento simple y tradicional. El autor crea la vida de un duque renacentista

---

[7] La experiencia de la memoria involuntaria en *Sombras* (1937) por el mexicano JAIME TORRES BODET tiene poco que ver con el argumento y estructura de la novela.

[8] MUJICA LÁINEZ, MANUEL: *Bomarzo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 4.ª ed. 1967), pág. 256.

italiano. Curiosamente el narrador que vive en el siglo XX dice que es el mismo duque que nació a principios del siglo XVI. Describe los sucesos de su existencia pero da énfasis a los aspectos más importantes de ésta: el arte, la inmortalidad, los celos y la memoria. En la novela estos temas se repiten, se amplifican y se entrelazan a la manera de Proust. De igual forma, el autor de la *Recherche* había construido esta obra inmensa de siete partes. Sus temas eran parecidos y volvían continuamente como un *leitmotiv* musical. En este desarrollo temático predominan el arte y la memoria, pero Proust no explica la relación de éstos. Sólo en el último tomo, *Le Temps retrouvé,* el autor une los dos temas cuando las experiencias de la memoria involuntaria revelan al protagonista su vocación literaria. Además, se da cuenta de que la memoria será la materia de su obra y el modo de crearla. Así se juntan los grandes temas proustianos como las líneas del arco ojival en una catedral gótica.

En *Bomarzo* Mujica Láinez emplea una técnica muy semejante. Sus temas —la memoria, el arte y la inmortalidad— también se juntan sólo en las últimas páginas. Aquí el narrador describe una experiencia de la memoria involuntaria. Explica cómo al visitar el Sacro Bosque de Bomarzo reconoció las estatuas de piedra. En este momento se acordó de que él las había creado en una vida anterior cuando era Duque de Bomarzo.

De nuevo el mecanismo funciona a la manera de Proust. Hay un primer momento de reconocimiento y luego la fase asociativa. El narrador dice, refiriéndose a la promesa de inmortalidad del autor de su horóscopo:

> Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde —y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto— de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui, hace poco, hace tres años a Bomarzo... y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas [9].

El aspecto asociativo de esta experiencia es proustiano en dos sentidos. Primero, el narrador recobra su vida pasada cuando un recuerdo por asociación trae a la memoria otro y luego otro. Segundo, el autor, supuestamente como Proust genera el texto de su obra mediante un proceso asociativo [10]. De igual manera que todo «Combray» proviene de la magdalena, todo el texto de *Bomarzo* se origina en el Sacro Bosque de los Monstruos. El narrador explica:

> En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio... rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí.

Aquí parece que Mujica Láinez difiere poco de Proust. Sin embargo, hallamos una diferencia notoria y una originalidad laudable. La memoria en la *Recherche,* a pesar de

---

[9] MUJICA LÁINEZ: *Bomarzo,* págs. 648-649.

[10] Esta generación asociativa del texto es, en parte ficticia, si no en el método en la realidad misma. MUJICA LÁINEZ usó las estatuas, la historia y su propia vida como punto de partida pero también inventó gran parte de *Bomarzo.*

su sentido mágico, nunca es fantástica. Proust se refiere varias veces a la metempsicosis y aún en la primera página de su obra, pero el protagonista recuerda únicamente, los acontecimientos de su propia vida. Por contraste, en *Bomarzo* el narrador evoca no sólo momentos de su vida actual, sino también lo acaecido en otra vida pasada. De esta manera Mujica Láinez renueva y da un sentido fantástico a la memoria asociativa proustiana.

HERBERT CRAIG
130 1/2 N. Second.
Lindsborg, Kansas 67456.
EUA.

Manuel Mujica Láinez, o el lector cómplice

Entre los cuarenta y dos relatos de *Misteriosa Buenos Aires* que, a modo de un vasto tapiz, despliegan la historia de la ciudad desde su fundación hasta los primeros años del presente siglo [1], descuella uno que sume al lector en el hondo deleite que invariablemente provoca la obra de impecable factura. Nos referimos a *El ilustre amor*, cuento al que procuraremos aproximarnos a través del presente trabajo.

La anécdota, muy breve, se desarrolla en 1797, en oportunidad de celebrarse, con la pompa que la dignidad del personaje exige, las exequias de Don Pedro Melo de Portugal y Villena, quinto virrey del Río de la Plata. La narración se inicia en el momento en que el cortejo, solemne y coruscante, se aproxima al caserón —cuya austera fachada se abre sobre la Plaza Mayor— en que habita Magdalena, la protagonista. Atisbando por el postigo entreabierto, la mujer escucha el acompasado murmullo de las preces y observa el lento avance de los diáconos, rígidos bajo las vestiduras sacras como suntuosos escarabajos. La vacilación y la duda la atacan con recias dentelladas. Recorre, titubeante, los sonoros aposentos, una y otra vez. Una y otra vez, torna a asomarse, nerviosa, a la ventana: sin esfuerzo, el lector adivina las palmas sudorosas, el temblor en los labios, la opresión en el pecho. Por último, con

1 Para la composición de *Misteriosa Buenos Aires* —que Editorial Sudamericana publicó en 1950—, Mujica Láinez utiliza una estructura cuya eficacia había comprobado un año antes en *Aquí vivieron*. Este último libro reúne veintitrés cuentos, que desarrollan otras tantas historias a las que sirve de marco un escenario común. El subtítulo de la obra alude explícitamente a ese escenario y a las fechas dentro de las cuales se inscribe la acción de los relatos: *Historias de una quinta de San Isidro. 1853-1924*.

Aunque en *Misteriosa Buenos Aires* el número de cuentos se eleva a cuarenta y dos, y el ámbito se extiende a la ciudad toda, el esquema es idéntico, y describe, como en *Aquí vivieron*, un amplio arco que comprende más de tres siglos. En ambas obras, además, la constante referencia a hechos o personajes pretéritos perfectamente identificables contribuye a ennoblecer los relatos y a dotarlos de una perspectiva histórica que acentúa su verosimilitud.

desesperación de náufrago, se zambulle en la humana marea que invade la Plaza, por sobre la cual emerge el féretro, que «se balancea como una barca».

Ignorando rangos y jerarquías, el rostro bañado en lágrimas, Magdalena se entremezcla con prelados impasibles y dignatarios sorprendidos. Ninguno osa amonestarla: el dolor de la mujer sella los labios y cercena todo gesto de rechazo o de censura. Por otra parte, el llanto que Magdalena vierte en profusión parece alimentar instantáneamente la feraz semilla de las murmuraciones, que se propagan, dilatando sus tentáculos en todas direcciones, como una hiedra fabulosa. Miradas furtivas, miradas cómplices, elocuentes miradas silenciosas, urden el cañamazo sobre el cual pronto se destaca, implacable, el diseño de la evidencia de ese amor clandestino que, sustrayéndose al minucioso control de las comadres, medró en la oscuridad quién sabe cuánto tiempo.

Ante la tácita confesión de Magdalena, y en el vértice mismo de las conjeturas, fermenta la indignación de sus cuatro hermanas y la perplejidad de los respectivos esposos, grises funcionarios que jamás sospecharon la intimidad que enlazó a su cuñada con el virrey inalcanzable.

Llora Magdalena, avanza el cortejo desde la Plaza a la Catedral, desde allí al convento de las Capuchinas, y entre tanto el rumor ha extendido sus ramificaciones con la voracidad de una planta carnívora. Tras el oficio y el entierro solemnes, y flanqueada por hermanas y cuñados, Magdalena, ya más sosegada, emprende el retorno a su casa. Los nueve integrantes de la comitiva caminan en silencio: un silencio tenso, hecho de frases no pronunciadas, que anticipa la conducta futura. Callar, ahogar toda alusión al bochornoso episodio —aunque ello implique resignarse a dejar sin respuesta los mil interrogantes que bullen en la mente de las hermanas respetables— será la consigna.

Vale la pena, llegados a este punto, transcribir textualmente el párrafo que cierra el cuento, párrafo en el que Mujica Láinez nos reserva la vuelta de tuerca que derribará, con un violento manotazo, el castillo de naipes que el lector erigió al compás de las alternativas del relato:

> Magdalena atraviesa el zaguán de su casa, erguida, triunfante. Ya no la dejará. Hasta el fin de sus días vivirá encerrada, como un ídolo fascinador, como un objeto raro, precioso, casi legendario, en las salas sombrías, esas salas que abandonó por última vez para seguir el cortejo mortuorio de un Virrey a quien no había visto nunca. [2]

Hasta aquí, la historia descarnada. En el cuento, lógicamente, la narración se enriquece por obra y gracia de la maestría de Mujica Láinez: el vigor y la plasticidad admirables de su lenguaje y, sobre todo, la espléndida recreación del cortejo fúnebre, ejercen sobre el lector la fascinación de quien contempla el funcionamiento de un exacto mecanismo.

* * *

---

[2] MUJICA LAINEZ, MANUEL: *Misteriosa Buenos Aires.* Buenos Aires, Sudamericana, 6.ª ed., 1975, pág. 166.

En reiteradas oportunidades, Jorge Luis Borges ha afirmado que un final sorpresivo constituye a menudo un lastre que bien puede opacar —y aun anular— las bondades de un cuento minuciosamente elaborado. El lúcido escritor —eximio cuentista él mismo y, en consecuencia, conocedor de los resortes que regulan el equilibrio de un relato bien construido— fundamenta su opinión en el siguiente argumento: una vez conocido el final (esto es, una vez desaparecido el «factor sorpresa») el cuento pareciera agotarse en sí mismo, reduciendo o eliminando el interés por sucesivas lecturas.

La aseveración borgiana, aplicable a la mayoría de los casos que conocemos, no resulta, sin embargo, válida en el relato que nos ocupa. Veamos.

Imaginemos un lector que, habiendo leído el cuento —y enterado, por tanto, de su desenlace— vuelve sobre él para averiguar qué efecto le produce una nueva lectura. Tendrá entonces oportunidad de verificar que, inevitablemente, se sentirá unido a la protagonista por un fuerte lazo de complicidad, convirtiéndose en una suerte de *alter ego* de Magdalena, a la que escoltará a través de los meandros de la narración.

Acompañemos, pues, a ese lector pertinaz en su relectura, y observemos qué sucede entonces.

Retoman su lugar los insignes personajes de la comitiva, que se pone en marcha con la misma lentitud que recordábamos, y la exasperante melopea de los rezos se anuda con el humo de los cirios en sofocante trabazón. A medida que la muchedumbre se aproxima a la casa de Magdalena, sus idas y venidas por los salones, su angustioso asomarse a la ventana entreabierta para verificar el inexorable avance del séquito, su indecisión —que una vez creímos motivados por la interna lucha entre la necesidad de observar la discreción que las formas imponen y el irrefrenable deseo de acompañar a su amante en su viaje postrero—, se nos revelan, por fin, en toda su patética dimensión. Nuestros son ahora el temor, la angustia, la honda desazón de la mujer. Vacilamos con ella: ¿será capaz de salir a la calle? ¿Se atreverá? Un compartido terror nos atenacea la garganta. Por fin, con un impulso salvaje de fiera acorralada, se lanza a la Plaza, que el sol entibia, y nosotros tras ella. Entonces, por un momento, nos olvidamos de Magdalena para contemplar, deslumbrados, el brillo de la procesión. El empaque áulico de los integrantes del cortejo y la afectada solemnidad de sus gestos y actitudes; la opulencia de las mitras y capas pluviales; el fugaz relampagueo de los crucifijos heridos por el sol; el apagado rumor de las oraciones; el crujir de sedas y el revolotear de encajes, ejercen sobre nosotros una fascinación hipnótica, que el suave vaivén de la marcha acentúa.

Magdalena, entre tanto, ha encontrado ubicación entre los desconcertados personajes que encabezan el séquito. Un renovado temor ante la reacción que la audacia de la mujer pueda provocar en los dignatarios nos obliga a retener el aliento. Pero no: alza una ceja uno, tose otro, se sorprende un tercero. Eso es todo. Nadie se atreve a más y, menos que nadie, las hermanas de Magdalena ni sus maridos estupefactos. Respiramos, aliviados, y simultáneamente nos inunda un fervoroso sentimiento de adhesión hacia la *hembra reseca,* cuya temeridad le permitió quebrar la rigidez del protocolo. Más que nunca, nos solidarizamos con ella y, olvidando que conocemos ya el desenlace, rogamos por que la audaz empresa se vea coronada por el éxito.

Mezclados con la muchedumbre, observamos la reacción que el desembozado llanto de Magdalena provoca. Advertimos que todos adivinan *(creen adivinar,* encandilados por el convincente espejismo, al que sostiene el andamiaje de la tácita confesión del amor prohibido) la verdad, y nos sentimos henchidos de entusiasmo: presentimos ya que todo acabará bien. Mudos interrogantes —el cómo, el cuándo, el porqué, el dónde— van y vienen, como invisibles lanzaderas, entretejiendo una complicada urdimbre de conjeturas, presunciones, preguntas que nunca serán satisfechas y que, por eso mismo, se alimentarán y buscarán respaldo en las hipótesis más descabelladas. Una vez más, el asombro y la admiración estrechan los lazos que nos unen a Magdalena.

En algún momento —tal vez durante la misa solemne en la catedral, o mientras el féretro desaparece de nuestra vista para sumergirse en las honduras del sepulcro— nos preguntaremos: ¿cuándo, cómo se le ocurrió a Magdalena la argucia? ¿La planeó, acaso, durante años y aguardó, con infinita paciencia, el momento de ponerla en práctica? ¿O la concibió, en un fogonazo de lucidez, en el instante mismo de conocer la noticia de la muerte del Virrey? Nunca lo sabremos. Por lo demás, poco importa: vueltos a nuestra condición de lectores, comprendemos que el proceso de gestación de la loca ocurrencia en nada empaña la verosimilitud del relato. Como importa poco que difícilmente esa oscura mujer haya sido capaz de imaginar plan tan sutil, ni menos aún de llevarlo a la práctica. A despecho de esos planteos, el cuento sigue siendo irreprochable, y nos muestra una superficie sin fisuras.

Resta, todavía, acompañar a Magdalena en el trayecto de regreso. ¿Cómo reaccionarán sus hermanas? Intuimos, sin embargo, que nada podrán hacer frente a una situación que se les escapa de las manos, y los hechos nos dan la razón: las cuatro mujeres —y sus esposos, pobres figurones desconcertados— optan por amurallarse tras un prudente silencio («No hay que hablar de estas cosas»).

Para las hermanas casadas, la situación resulta por demás mortificante: con abrumadora claridad, recuerdan sus innumerables desplantes —que sólo a medias encubrían el deseo de exaltar su condición de hembras feraces—, y ahora las atosiga la urticante sospecha de que, durante todo ese tiempo, Magdalena debió burlarse de ellas.

Durante el breve recorrido, pareciera que Magdalena acrece su perfil y que, como las princesas de los cuentos, se despoja de sus descoloridas vestiduras, de su disfraz de solterona recoleta, para dejar al descubierto su inquietante belleza. Nadie imaginó que ella, sólo ella, sería capaz de conocer íntimamente al amo de la ciudad —tal vez de aplacarlo, de consolarlo, hasta de aconsejarlo—, con la confianza de quien recorre secretas galerías familiares. Un nimbo de prestigio ha empezado a aureolarla, y por eso, en medio de la reducida comitiva de hermanas y cuñados, «destácase la madurez de Magdalena con quemante fulgor».

* * *

El ser humano, capaz de renunciamientos heroicos y de inconfesables bajezas, encuentra en los personajes que transitan por las páginas de *Misteriosa Buenos Aires* el exacto reflejo de sus virtudes y miserias. Es así como los cuarenta y dos relatos que

integran el libro componen un friso cautivante, que revela todo cuanto de excelso y de sórdido encierra la humana naturaleza.

Desde esta perspectiva, cabe preguntarse: ¿cuáles son los engranajes que, en *El ilustre amor,* se ponen en marcha para justificar o explicar el devenir de los acontecimientos? La hipocresía, la fácil concesión a las formalidades, la relatividad de valores que debieran ser inmutables, pero que, de pronto, se tornan sospechosamente flexibles para adaptarse a las circunstancias, nos ofrecen, como las diferentes caras de un prisma, otras tantas respuestas. Así lo atestiguan, por un lado, la glacial cortesía de los dignatarios que se apartan, sin perder la compostura, para permitir que Magdalena se incorpore a la cabeza del séquito; por otro, la unánime decisión de las hermanas —que apenas logran ocultar su indignación— de silenciar toda referencia futura a la insolente confesión pública de Magdalena. El mismo narrador se encargará de subrayarlo, cuanto apunta: «El regente de la Audiencia, al pasar ante Magdalena, a quien no conoce, le hace una reverencia, sin saber por qué» [3]; o cuando afirma: «Y en el fondo, en el secretísimo fondo de su alma, hermanas y cuñados la temen y la admiran» [4].

Si vamos más allá, el título mismo del relato resulta altamente sugestivo: el pecado vergonzante de Magdalena, que en otras circunstancias hubiese merecido el repudio público, sólo provoca críticas soterradas. Para que la mutación fuese posible, ha bastado que la pasión eligiese como objeto a un personaje encumbrado, convirtiéndose así en un amor *ilustre.* El peso de la reputación del virrey muerto inclina la balanza en favor de Magdalena, y ello es suficiente para acallar la censura despiadada y reducirla a un sordo murmullo, no exento de cierto inconfesado respeto hacia quien se atrevió a llegar tan lejos.

El aserto de Poe, para quien la misma estructura y extensión del cuento le permiten alcanzar una sólida unidad de efecto —para lograr la cual nada debiera existir en él que no tendiese a la consecución de ese objetivo—, bien podría ejemplificarse con el relato que nos ocupa. Elaborado con rigurosa precisión de orfebre, el resultado de esa tarea, sin embargo, lejos de asemejarse a una fría pieza arqueológica, encierra un profundo latido vital que condice con la intención —frecuentemente manifestada por Mujica Láinez— de despojar a los personajes y acontecimientos históricos de la gravedad con que a menudo se pretende acentuar su carácter augusto. En lugar de ello, los seres que pueblan las historias de Mujica Láinez —y de ahí el encanto que irradian *Bomarzo, El unicornio, El laberinto*— se muestran sensibles al flujo y reflujo de las pasiones, y esa vulnerabilidad suya, tan similar a la frágil condición de los mortales, los aproxima a nosotros, humanizándolos.

Ello explica que, en *El ilustre amor,* el Virrey —cuya formidable autoridad continúa gravitando desde el más allá— sea poco más que un pretexto, un *muñeco suntuoso,* y su cortejo fúnebre, el telón de fondo, sabiamente iluminado, sobre el cual se destaca con nitidez la conmovedora figura de Magdalena, cuyo desamparo y valentía calan tan hondo en nuestros corazones.

---

3 *Ibíd.*, íd.

4 *Ibíd.*, íd.

La incondicional adhesión que, como apuntamos, nos une a la protagonista, es índice inequívoco de la maestría con que Mujica Láinez ha sabido insuflarle una intensa carga de vitalidad. Esa mujer —que ante los demás personajes del cuento permanecerá enclaustrada el resto de su vida, enigmática y remota, como un ídolo fascinador en su hornacina— se adueña de nuestra voluntad y nos sujeta con lazos entrañables.

Por eso, cuando Magdalena cierra tras de sí la puerta de calle, nuestro es el suspiro de alivio, nuestra la tranquilidad por ese futuro sin sobresaltos en que, inmersa en una atmósfera que el prestigio torna inviolable, vivirá la hembra inexplorada cuya audaz estratagema nos ha convertido, de una vez y para siempre, en sus insobornables cómplices.

ANGEL PUENTE GUERRA
Princesa, 3. Apto. 821
MADRID-8

José Bergamín, dramaturgo

(Apuntes sobre la antifilología)

> *«¿Cuál es el fin de toda instrucción superior?»* El de hacer del hombre una máquina. *«¿Cuál es el método de conseguirlo?»* El concepto del deber. *«¿Cuál es su modelo?»* El filólogo.
>
> F. NIETZSCHE

Dentro de la variada obra de José Bergamín las numerosas piezas teatrales que ha ido escribiendo a lo largo de sus últimos cincuenta años ocupan un lugar curioso: curioso, porque si el Bergamín ensayista, aforista, poeta, es conocido y leído hoy por un público que no deja de crecer, el Bergamín dramaturgo constituye algo así como un misterio, una notable «incógnita por despejar». ¿El Bergamín *dramaturgo?* Pues sí, porque durante toda su carrera literaria el teatro ha sido uno de sus intereses principales, como crítico y como creador —aunque, claro está, en el caso de este escritor *total* y *único* estas dos modalidades, la crítica y la creadora, se complementan, enriqueciéndose mutuamente, y no conviene deslindarlas—. Pero, ¿qué sentido tiene hablar de la obra dramática de Bergamin cuando casi la totalidad de los textos más logrados yace olvidada en revistas inencontrables o en ediciones rarísimas? ¿Quién ha podido leer las obras de posguerra como *La muerte burlada, Medea la encantadora, Melusina y el espejo, Los tejados de Madrid...?* Y allí escondida, sin embargo, hay toda una dimensión del lírico instinto creativo de nuestro autor. ¿No va siendo ya hora de poner estos textos al alcance de los lectores interesados?

No sorprende saber que ya antes de la guerra civil Bergamín escribía teatro con cierta asiduidad, aunque su reputación como escritor tenía poco que ver con sus

experimentos dramáticos. Esto se debe más que nada a su desgana por publicarlos, y la verdad es que lo único que queda de esta temprana obra son la pieza de *Tres escenas en ángulo recto* (1924) y *Enemigo que huye* (1927), reeditadas en 1973 por la ya difunta editorial madrileña Nostromo bajo el nuevo título genérico —admirablemente bergaminiano— de *La risa en los huesos*. Ni que decir tiene que a pesar del interés que tienen estos textos para una comprensión de ciertas inquietudes básicas del autor, su reedición pasó casi inadvertida por los críticos. Lo que quisiera destacar aquí es que *La risa en los huesos* no es más que una muestra —parcial, fragmentaria— de la obra dramática de este gran prosista y pensador de la generación del 27. En realidad, hay varios textos más que datan de los años 20 y 30, pero que permanecieron inéditos hasta la guerra civil cuando se perdieron —cuando la casa de Bergamín fue saqueada y sus manuscritos, sus libros, su archivo entero, desaparecieron. A lo mejor no se destruyeron esos manuscritos, pero las posibilidades de recuperarlos hoy son remotas. Lo que sí tenemos, sin embargo, y lo que sirve como lejano eco de esa obra desaparecida, son los títulos, y quizá sea de interés para los estudiosos de su obra traer a colación aquí algunos ejemplos: *Ramón Ramírez, El auto de la Mari-Chiva, El príncipe inconstante, Comedia de la musaraña...*

La actitud del mismo Bergamín hacia estos textos irremediablemente perdidos es característicamente ambivalente e irónica: por un lado dice que fue «gracias a Dios» que se perdieron, ya que en el fondo su desaparición supone una gran ventaja, tanto para él personalmente, como para el teatro español contemporáneo en general; pero, por otro lado, encantado con la posibilidad de burlarse de sus críticos (de sus *filólogos,* diríamos), ha afirmado rotundamente que eran, sin lugar a dudas, sus obras maestras, y que el crítico que no las conociera (y que, por supuesto, no tenía modo alguno de conocerlas) no estaba en condiciones para valorar el sentido y la envergadura de su obra literaria en conjunto.

Parecía entonces que el manuscrito de una obra titulada *La farsa de los filólogos,* que se anunció como terminada en 1927, había compartido el destino de los otros textos que perecieron con la caída definitiva de la Segunda República. Para los conocedores de la obra de Bergamín, este título tenía un interés especial, porque como implicaba una especie de censura satírica de la filología y sus devotos, era posible que la obra se enlazara con ciertos aspectos fundamentales del pensamiento, digamos, «anti-académico» de su autor. Parecía factible, en breves palabras, que las ideas exploradas en la obra arrojaran un poco de luz sobre el sentido de algunas facetas controvertibles de su actuación en el mundo intelectual de preguerra: su defensa del analfabetismo, por ejemplo, su oposición a las Misiones Pedagógicas, su hostilidad hacia el estudio rigurosamente académico de la literatura... En fin, una lectura de esta desaparecida *farsa antifilológica* podría perfilar, quizá, con más precisión, la singular personalidad de Bergamín, y explicar la distancia que le separaba en cierto sentido de sus compañeros *profesorales,* los destinados a ingresar más tarde en la Real Academia, bastión de la Filología.

Bergamín especulaba abiertamente que existía la posibilidad de que alguno que otro manuscrito de éstos que he mencionado hubiera sobrevivido a la guerra civil, ya que creía recordar que unos cuantos fueron entregados a amigos durante la contienda

para que los guardaran. No deja de ser extraño, por tanto, que nadie hubiera intentado seguir esta pista para establecer la identidad de estos amigos y el posible paradero de los manuscritos. Cuando Bergamín me comentó, hace años, que tenía la impresión de haber dejado el manuscrito de *Los filólogos* a su amigo Antonio Rodríguez-Moñino, se me ocurrió —como era natural— ponerme en contacto con la viuda del crítico para ver si efectivamente era así. Y es, principalmente, gracias a la amabilidad y cooperación de Doña María Brey, que se ha podido rescatar el texto que ahora ha salido a la luz en una preciosa edición en la colección «Beltenebros» de la editorial madrileña Turner.

Para algunos, la publicación a estas alturas de este breve texto irreverente y burlón redactado a principios de 1925 sólo puede justificarse por su interés, digamos, histórico. Es decir, es simplemente un texto desconocido de uno de los escritores más originales de la generación de preguerra. Sin embargo, creo que el valor de *Los filólogos* es mucho más amplio y profundo. Aunque por su tema es muy distinto de los otros textos dramáticos de la misma época que han sido editados, representa un aspecto fundamental de la *actitud* del autor, y como expone, de un modo nuevo y original, ciertas creencias que Bengamín defendería tenazmente después, merece ser leído con atención.

Hay un evidente punto de contacto entre *Los filólogos* y las piezas de *La risa en los huesos,* y es una semejanza de tono. Cuando Bergamín escribió en *El cohete y la estrella* que «aunque cambie de nombre y se llame como se quiera, la *farsa* es el teatro mismo», expresó una convicción que más tarde ejemplificaría en ciertas escenas y situaciones de *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye.* Aunque llegó a autodefinirse una vez como un «trágico humorista fracasado», la verdad es que en ciertos momentos su instinto cómico (sin escamotear, por supuesto, sus inquietudes más serias) alcanzó una impresionante plenitud de expresión. Bergamín califica *Los filólogos* en su subtítulo de «comedia», y en su última escena de «farsa aristofanesca» (pág. 77), y estas dos denominaciones indican fielmente el tono que adopta el autor a medida que va ridiculizando sistemáticamente la solemnidad y arrogancia de los eruditos que se desfilan por sus páginas.

El tratamiento irreverente que reciben en la obra estos defensores de la fe académica alcanza proporciones casi escandalosas cuando el lector se da cuenta de que estos ridículos personajes representan —con un mínimo de *camouflage*— a ciertas personas que en 1925 constituían la flor y la nata de la investigación filológica. No cuesta mucho, a fin de cuentas, establecer la identidad de los modelos vivos de los que se valió Bergamín para crear *El Doctor Americus,* por ejemplo, o *El Profesor Tomás Doble,* o *El Excéntrico Díez, Pescador de Caña y Coleccionista de Mariposas.* Pocos cerebros eminentes de la década de los 20 se salvan de sus ataques. Si *El Insigne Ortega, Cazador Furtivo* entra en escena con una gran etiqueta en el sombrero que dice «Made in Germany», el personaje central, *El Maestro Inefable, Don Ramón Menéndez* aparece envuelto como una momia, a la que se saca de un baúl/tumba:

> Poco a poco empieza a mostrarse en el envoltorio una especie de momia cubierta de riquísimas telas y velos sutilísimos, hasta que, al fin, aparece un brazo; luego, otro;

> después, un pie, una pierna, etc., y últimamente se descubre, en la postura habitual de los bailarines en estos casos, la figura del Maestro Inefable, Don Ramón Menéndez, que se mueve rítmicamente y conservando en todo lo posible la línea recta y el perfil (pág. 23).

Bergamín también tirotea irónicamente contra la institución con la que se identifica la mayoría de estos personajes. Cuando *El Joven Desconocido* interrumpe sus investigaciones y pregunta ingenuamente «¿Dónde estoy?» (pág. 24), el diálogo que sigue pone al desnudo la arrogancia y amor propio de los mandarines del Centro de Estudios Históricos:

> PROF. TOMÁS DOBLE.—Estás en el centro.
> DESCONOCIDO.—¿En qué centro?
> DR. AMÉRICUS *(solemnemente)*.—En el centro de todo (págs. 24-5).

Sin embargo, la indignación de Bergamín no se dirige solamente contra las pretensiones de estos pontífices del centro, sino también contra la naturaleza de su disciplina. Esencialmente, sostiene que su devoción a la filología —devoción fanática y, por tanto, deshumanizada y deshumanizadora— amenaza y carcome la espontaneidad y las fuerzas vitales y creativas del idioma. *El profesor Tomás Doble,* por ejemplo, no hace caso alguno del *Joven Desconocido* cuando éste dice que tiene hambre y se siente cansado y, en cambio, queda totalmente fascinado —e indignado— por su manera de pronunciar ciertas vocales que inmediatamente intenta corregir y mejorar. La tarea que han emprendido los filólogos y que Bergamín encuentra tan censurable es precisamente la de reducir la poética anarquía creadora y *natural* del lenguaje a una serie de sonidos, rigurosa y sistemáticamente ordenados, pero en última instancia, inexpresivos y muertos. Se resume el sentido del desfigurado espíritu evangélico del centro en un memorable discurso del *Maestro Inefable* cuya misión ambiciosa aparece como una impertinente cruzada contra la naturaleza misma. Rodeado de sus discípulos —representados significativamente por un *Coro de Monos* pontifica del modo siguiente:

> Estoy satisfecho de vosotros. Nunca encontraré discípulos mejores. Con vuestro auxilio cumpliré hasta el fin mi destino, y de esta misteriosa selva sagrada saldrá una nueva vida para la humanidad, una nueva era, en que el bárbaro lenguaje humano, absurdo tejido de imaginaciones poéticas, desaparecerá ante la fuerza radiante de la universal lengua filológica. Todo en esta selva será pura filología, y es preciso para ello someternos a nuestra científica disciplina, a la más alta voluntad del bosque, a los pájaros que hoy viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética (págs. 61-2).

Lo que está describiendo Bergamín entonces es un conflicto elemental entre dos actitudes opuestas hacia la lengua. Por un lado, tenemos el compromiso de los filólogos con los ideales del orden y la precisión científicos. Su emblema es la cacatúa —«Símbolo de la omnipotente sabiduría filológica» (pág. 57)— y sus discípulos, un coro de monos. Por otro lado, hay los que defienden la elusiva vitalidad del idioma, y elogian la expresividad antiacadémica de la palabra escrita o hablada. En esta categoría de los que podríamos llamar «antifilólogos» Bergamín coloca a un grupo de escritores cuya sabiduría auténtica se encarna en la *Lechuza* (Miguel de Unamuno), y

cuyo lirismo se simboliza en el *Ruiseñor* (Juan Ramón Jiménez). Denunciando la vanidad colectiva del centro, estos personajes defienden la *unicidad* del idiolecto creativo de cada escritor. El Espíritu de Valle-Inclán, por ejemplo, aparece como mensajero de Unamuno y expresa la oposición de éste a la supuesta idea de una «universal lengua filológica»:

> Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo. Yo soy un centro... Yo soy un centro... (pág. 25).

El mismo Unamuno aparece más tarde para expresar su indignación (compartida por Bergamín, sin duda) frente a la pomposa insensibilidad de los distinguidos investigadores de entonces:

> ¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía. ¿Qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los arúspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (págs. 28-9).

Como eran y son muy conocidos el respeto y admiración que sentía el joven Bergamín hacia Unamuno y Juan Ramón Jiménez, era natural que a éstos (disfrazados respectivamente de *lechuza* y *ruiseñor)* les diera el papel de inspirar y encabezar la oposición a la campaña vanagloriosa del *Maestro Inefable*. Por medio de ellos Bergamín pudo expresar su desdén por el filólogo, representándole como una especie de ser antinatural. La definición poco lisonjera del filólogo que ofrece la *Lechuza* —«un hombre que, sin dejar de ser hombre, ya no es hombre» (pág. 68)— complementa la versión menos sutil pero igualmente despectiva del *Ruiseñor,* que define el filólogo como «la cosa más estúpida de todo el universo» (págs. 69-70). *La Cacatúa* y las actitudes que representa caen víctimas de este contraataque. El don de habla de la *Cacatúa,* lejos de ser un atributo envidiable, descubre simplemente su traición y capitulación, y muere a manos de los otros pájaros que permanecen fieles a su naturaleza.

Es evidente que para Bergamín el filólogo representa la negación de todas las escurridizas cualidades que constituyen la misteriosa capacidad de autoexpresión del hombre. Esta capacidad se escapa a todo análisis científico, a todo intento de reducirla o explicarla por medio de una serie de reglas gramaticales o fonéticas. (¿Se puede *explicar* la pintura por medio de las reglas de composición y perspectiva, por las teorías de los colores?) El filólogo constituye, digamos, la antítesis de todo lo que es natural en el hombre. De hecho, su devoción a su disciplina exige el sacrificio de nada menos que su propia humanidad, cosa que se pone en evidencia en este comentario crítico sobre el *Maestro Inefable:*

> Ved cómo jamás en su figura aparece nada que sea humano. ¿Le habéis visto llorar, reírse, moverse humanamente? El hombre ha muerto del todo en él, para que el filólogo viva (pág. 73).

Resulta enteramente natural, entonces, que Bergamín sostenga que los mejores filólogos son los monos, ya que representan idealmente a los devotos serviles, imitativos, irreflexivos, de una profesión deshumanizadora.

El papel desempeñado por *El Mirlo* en *Los filólogos* merece un comentario aparte,

porque actúa, al parecer, en la obra como una especie de alter ego del autor, o por lo menos como una modalidad particular de la voz del autor. Al principio de la obra se presenta a sí mismo con las palabras siguientes:

> El que esto escribió me quiere mucho, porque cuando era niño, en los parques, yo fui su mejor amigo, y hasta un poco su negro preceptorcillo juguetón (pág. 12).

Es decir, que en cierto sentido el mirlo irreverente y juguetón representa esa parte de la personalidad de Bergamín que siempre ha hecho burlonamente la pregunta incómoda e impertinente, poniendo al ridículo, con una ironía exquisita pero no menos feroz, la presunción y arrogancia de la gente e instituciones con las que ha entrado en contacto. La voz del *Mirlo* es como la voz del Bergamín rebelde, inconforme, indomable, que sin hacer caso de la hostilidad que a menudo ha despertado, ha ido manifestándose constantemente en su obra. Basta recordar al *duendecito burlón* que en los años 70, en las páginas de *Sábado Gráfico,* acompañaba cordialmente a Bergamín, y cuyas indiscreciones el escritor transcribía fielmente en sus artículos.

La ironía de Bergamín, sin embargo, es un arma de doble filo, una cualidad que puede ser tan perjudicial como admirable. Para los que intuitiva o conscientemente compartimos sus inquietudes, y aplaudimos sus ataques contra las ideas e instituciones más santificadas y supuestamente intocables, su estilo burlón no es más que la máscara de un valor intelectual y una integridad espiritual indiscutibles porque testimonia un inconformismo que, si es rebelde y heterodoxo, es también saludable y productivo. Sin embargo, para los que se oponen a sus ideas, o que permanecen indiferentes a ellas, la ironía elegante y a veces cómica con la que suele expresar sus creencias —incluso las que realmente fundamentan su fe e ideología— ha tendido a poner en duda su autoridad y a amortiguar la resonancia potencial de su pensamiento.

Si resultara legítimo comparar a Bergamín con el mirlo que aparece en *Los filólogos* (y no es más que una especulación, aunque creo que bien fundamentada), el diálogo siguiente entre el *Maestro Inefable* y el *Coro de Monos* descubriría una conciencia significativa de parte del mismo Bergamín de los riesgos que puede correr su espíritu burlonamente iconoclasta:

> MAESTRO.—Yo temo más al mirlo, porque es un cínico capaz de cualquier cosa con tal de ponernos en ridículo.
> CORO.—No lo creas. El mirlo, como se burla de todo, ha perdido mucha autoridad (pág. 65).

Efectivamente, una de las consecuencias de la «frivolidad» de Bergamín, de su tendencia a hacer muecas al lector, criticando, reflexionando por medio de la *burla,* ha sido poner en duda, entre sus lectores escépticos, su seriedad intelectual. La dificultad que ciertos lectores experimentan al intentar distinguir entre el ingenioso arabesco y la reflexión grave puede causar frustración e incomprensión. La constante presencia de la *burla,* rasgo definidor del estilo de nuestro autor, puede enajenar al lector que no la acepta por lo que es: un instrumento (delicadamente templado, cuyo son es inconfundible) de la iluminadora reflexión crítica y creativa. El éxito de *Los filólogos,* como el de otros muchos textos de Bergamín, depende de cómo reacciona el lector

frente al tono irreverente y a la postura juguetona que suele adoptar el mirlo/dramaturgo.

Sin embargo, no cabe duda de que para el lector irremediablemente abergaminiado, la *burla* constituye no solamente una fuente de diversión, sino también un modo de *enseñar verdades*. Si Bergamín, siguiendo el memorable ejemplo de Unamuno, considera el «santo oficio del escritor» como el de «inquirir verdades» (y de decirlas también), entonces aquí en *Los filólogos* las *inquiere* y las *dice* con su ingenio habitual, denunciando, entre burlas y veras, las actitudes que consideraba perjudiciales a la esencia vital de la lengua que él mismo ha mantenido viva en su propia obra *antifilológica*.

NIGEL DENNIS.
Slavic Studies and Modern Languajes.
University of Ottawa.
Ottawa, Ontario.
CANADA K1N 6N5.

Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria (1842)

El teatro chileno presenta, a través de su desarrollo bastante heterogéneo, diversas etapas, las cuales responden y son el reflejo de ciertos hechos configuradores. Desde este punto de vista, es innegable el valor que tiene el año de 1842 en nuestra dramaturgia, básicamente desde una doble perspectiva: en primer lugar, se estrenan dos obras nacionales, «Los amores del poeta» y «Ernesto» (de Carlos Bello y Rafael Minvielle, respectivamente), las cuales corresponden al llamado *teatro romántico* y que, dadas las condiciones en que surgieron, tuvieron un atronador éxito de público y de crítica; en segundo lugar (lo que interesa recalcar aquí), un hecho indirecto a la actividad teatral, como lo fue el discurso pronunciado, el 3 de mayo, por José Victorino Lastarria en la Sociedad Literaria, va a ser un elemento precursor al tipo de dramaturgia (y, en general, a la literatura) que surgirá en la segunda mitad del siglo XIX: el *Costumbrismo*.

Discurso de Lastarria

El discurso de Lastarria, verdadero manifiesto romántico de una generación que se está visualizando, nace a raíz del rechazo de algunos pensadores chilenos a modelos foráneos (principalmente, españoles y franceses), y al intento de rescatar nuestra propia literatura, como reflejo de la sociedad, de la idiosincrasia de un pueblo que poco a poco va adquiriendo su fisonomía y se va gestando. Esta reflexión sobre la función de la literatura y su carácter social es confirmada por el mismo Lastarria:

«La nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea más popular» [1].

Estas ideas no son originales de Lastarria, ni mucho menos. Obedecen a toda una concepción romántica universal, que, partiendo de Francia (Romanticismo Social), se expande a las naciones hispanoamericanas. Por eso, tampoco es arbitrario el momento en el cual surge esta aspiración vital: proceso de cambio, de transformación, de ruptura con un pasado colonial. De ahí que la literatura adquiera un sentido que supera el simple acto de escribir (la forma en función del contenido):

«Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándole a venerar su religión y sus instituciones» [2].

Así, la literatura va a ahondar en su preocupación por ser un «modelo» en la entrega de elementos antes ignorados: problemas sociales, reflexión en torno a las costumbres, crítica a sistemas desvinculados con una realidad autóctona.

Artículo de costumbres

Es innegable que otro elemento precursor del teatro costumbrista, es el *artículo de costumbres,* que, a decir del profesor y crítico Julio Durán Cerda,

«Por un lado, obliga a la observación directa del medio ambiente físico y social, y, por otro, impulsaba a adoptar una actitud crítica y satírica (...). A esta actitud crítica se suma el afán constructivo, moralizante» [3].

Antes de esta fecha (1842), se conocía el artículo de costumbres en Chile, aunque su práctica surge como resultado del manifiesto de Lastarria, pues se adaptaba perfectamente a la intencionalidad de constituir una literatura propia: cuadro pintoresco, descripción de «tipos» y costumbres, crítica social, intención moralizante, son, en general, sus más importantes características.

Los principales modelos extranjeros son los españoles Mariano José de Larra y Mesonero Romanos; en Chile, cultivan este género principalmente, el mencionado Lastarria, José Joaquín Vallejo («Jotabeche») y el novelista Alberto Blest Gana. A manera de ejemplos, títulos como «Invocación. El Provinciano», «El Provinciano en Santiago», «El Provinciano Renegado», por citar una sola temática, ilustran personajes, hechos, situaciones características de nuestro medio.

Alberto Blest Gana es, sin duda, el precursor más directo de este teatro; además de escribir una serie de novelas que no se apartan de esta línea (basta sólo nombrar su famoso y tan leído «Martín Rivas», brillante pintura costumbrista de esta época estudiada), cuadros de costumbres publicados en revistas y periódicos de la época,

[1] LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO: *Recuerdos Literarios.* Santiago de Chile. Editorial Zig-Zag, 1968, pág. 105.

[2] LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO: *Recuerdos Literarios,* pág. 106.

[3] DURÁN CERDA, JULIO: *Panorama del Teatro Chileno (1842-1959).* Santiago de Chile. Editorial del Pacífico, 1959, pág. 22.

inicia el movimiento costumbrista, propiamente tal, en 1859, con su obra «El jefe de la familia», única obra teatral que escribió, y que será tratada en el momento oportuno.

Tres generaciones literarias:

El movimiento que se genera a partir de esta fecha no es un fenómeno disperso ni aislado, aunque así se haya pretendido demostrar en algunos estudios sobre nuestra dramaturgia (de por sí escasos), a causa de la poca sistematización de los datos. Este fenómeno es el resultado de algo, obedece a ciertas motivaciones, a cierta actitud vital. Y esta variación de la «sensibilidad vital» (Ortega y Gasset), de hombres agrupados en un sistema común de edad, dentro de determinadas circunstancias históricas, corresponde a lo que se ha llamado una *generación literaria:*

> «Si cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión. Se cierne sobre ella el severo imperativo de desarrollar esos gérmenes interiores, de informar la existencia en torno según el módulo de su espontaneidad» [4].

Siguiendo el esquema propuesto por el profesor Goic [5], que lo aplica a la novela hispanoamericana y que sirve a nuestro interés, tenemos tres instancias significativas en nuestro estudio: la generación de 1852 (precostumbrista), la de 1867 (costumbrista) y la de 1882 (naturalista), instancias que se superan y se complementan y que configuran una visión de la dramaturgia chilena del siglo XIX, bastante clara y relevante. Este método generacional permite la comprensión de la evolución del teatro, de sus contenidos y formas dramáticas, es decir,

> «Demuestra cómo varían la estructura, los motivos, los asuntos y la concepción de la obra, según sea el sistema de preferencias que particularizan a las distintas generaciones» [6].

La generación de 1852 constituye la segunda generación romántica. Corresponde a los nacidos de 1815 a 1829, siendo su gestación histórica desde 1845 a 1859 y su vigencia literaria desde 1860 a 1874. Sus principales características son: Romanticismo Social, función utilitaria de la literatura y evocación de asuntos históricos y costumbristas. Aquí podemos considerar a los siguientes autores: José Victorino Lastarria (1817-1888), Salvador Sanfuentes (1817-1860), José Antonio Torres (1828-1864) y Guillermo Blest Gana (1829-1904) [7].

---

[4] ORTEGA y GASSET, JOSÉ: *El tema de Nuestro Tiempo.* Madrid. *Revista de Occidente,* 13a. edición, 1958, pág. 13.

[5] CEDOMIL GOIC: *Historia de la Novela Hispanoamericana.* Santiago de Chile. Ediciones Universitarias, 1972.

[6] RODRÍGUEZ, MARIO: *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica.* Santiago de Chile. Editorial Universitaria, 1967, pág. 32.

[7] Algunas obras de estos autores: LASTARRIA (precursor ideológico de esta generación): *¿Cuál de los dos?, Lunática por deber.* SANFUENTES: *Juana de Nápoles, Una Venganza, Cora o la Virgen del Sol.* TORRES: *El Poeta Aventurero, La Independencia de Chile, Una Promesa de Amor, Carlos o Amor de Padre.* GUILLERMO BLEST GANA (hermano de Alberto): *La Conjuración de Almagro, Lorenzo García.*

La generación de 1867 constituye la tercera generación romántica. Corresponde a los nacidos de 1830 a 1844, siendo su gestación histórica desde 1860 a 1874 y su vigencia literaria desde 1875 a 1889. Sus principales características son: Comprensión del tipo de sociedad, observación inmediata, diálogo caracterizador del mundo, desidealización de la mujer, grupos sociales antagónicos, crítica y sátira a determinadas costumbres. Sus autores: Alberto Blest Gana (1830-1920), Daniel Barros Grez (1834-1904), Luis Rodríguez y Velasco (1838-1890), Román Vial (1833-1896) y Carlos Walker Martínez (1842-1905) [8].

La generación de 1882 constituye la primera generación naturalista. Corresponde a los nacidos de 1845 a 1859, siendo su gestación histórica desde 1875 a 1889 y su vigencia literaria desde 1890 a 1904. Sus principales características son: representación de una realidad de clase baja; motivos de violencia, pasión sexual, horror, miseria; burguesía arribista y ambiciosa; impulso nacionalista; visión del campo o la ciudad, del pasado histórico o del presente; cientificismo: positivismo, darwinismo, pesimismo de Schopenhauer, teorías de Taine, Zolá, etc.; voluptuosidad femenina; relación hombre-paisaje; uso de la lengua popular. Sus autores: Juan Rafael Allende (1848-1909), Daniel Caldera (1851-1896), Antonio Espiñeira (1855-1907), Domingo Antonio Izquierdo (1859-1886) y Mateo Martínez Quevedo (1848-1923) [9].

Al estudiar estos tres grupos desde una perspectiva generacional, tiene como objetivo sistematizar el análisis de nuestra dramaturgia, y comprobar que las obras no son hechos aislados, sino que, al contrario, clarifica, determinan y proyectan la dramaturgia contemporánea.

Generación dramática de 1852 (precostumbrista). Análisis de una obra representativa

De las características mencionadas para esta generación, indudablemente que la más importante es el llamado *Romanticismo Social,* que tendía a la vez a representar las condiciones de un mundo cambiante e inducir el progreso o el perfeccionamiento de las formas de vida republicana» [10].

Es indudable que las nuevas condiciones sociales y políticas de Chile van a implicar, por parte de algunos intelectuales, una toma de conciencia ante una realidad

---

[8] BLEST GANA, ALBERTO: *El Jefe de la Familia.* BARROS GREZ (considerado como el «padre del teatro chileno», tiene una extensa obra dramática, de la cual sólo se considerarán algunos títulos): *La Beata; Mundo, Demonio y Carne; La Iglesia y el Estado; Como en Santiago; Cada Oveja con su Pareja; El Tutor y su Pupila; El Vividor; El ensayo de la Comedia.* RODRÍGUEZ Y VELASCO: *Por Amor y por Dinero.* VIAL: *Choche y Bachicha; Una Votación Popular; Los Extremos se Tocan; La Mujer-Hombre; Gente Alegre. Tertulia de Confianza.* WALKER MARTÍNEZ: *Manuel Rodríguez; La Redención de Chile.*

[9] RAFAEL ALLENDE (también de una extensa producción): *El General Daza; José Romero, Alias Peluca; Víctima de su Propia Lengua; La República de Jauja; Un Drama sin Desenlace; El Cabo Ponce; De la Taberna al Cadalso.* CALDERA: *El Tribunal del Honor; Arbaces o el Ultimo Ramsés.* ESPIÑEIRA: *Chincol en Sartén, Más Discurre un Hambriento que Cien Letrados; Cervantes en Argel; Lo que no Tiene Sanción.* IZQUIERDO: *Veintiuno de mayo, Un mal sin Remedio; La Quintrala.* MARTÍNEZ QUEVEDO: *Don Lucas Gómez, o sea el Huaso en Santiago; En Vísperas de Elecciones.*

[10] CEDOMIL GOIC: *Historia de la Novela Hispanoamericana,* pág. 76.

que se manifiesta netamente nacionalista, impulsada por todo el movimiento libertario, que da lugar a una preocupación constante por consolidar una sociedad bajo los cánones sustentadores de lo propio, un adquirir conciencia, por ende, de la necesidad de la estabilización nacional. De ahí, en estas circunstancias, la tremenda importancia del discurso de Lastarria.

Este Romanticismo Social estaba sustentado en principios liberales, una visión política del mundo (perspectiva ideológica). Esto permite su interrelación con lo costumbrista, ya que desde un punto de vista estructural ambos elementos apuntan a una misma dirección, con sólo una diferenciación en el asunto. Así, la literatura y, en consecuencia, el teatro, persiguen una función moralizante: exaltación de las virtudes y repudio de los vicios; de esta manera, el enfoque histórico, el evocar hechos pasados, tiene un sentido que va mucho más allá de lo que implicaría una simple evocación. Se puede vislumbrar un carácter épico en esta posición: el distanciamiento del hecho histórico permite considerar las posibilidades de alternativas de acción ante posibles hechos presentes.

Se visualiza un teatro histórico y costumbrista; histórico, porque es la forma más adecuada a esta tendencia; costumbrista, porque sirve para recalcar esta función moralizante. Es indudable que, con la generación siguiente, este costumbrismo adquirirá mayor plenitud e independencia estructural; ahora sólo está en función de lo histórico.

Es importante aclarar que las generaciones no constituyen etapas separadas, cerradas en sí mismas, sino son líneas continuas que se proyectan con énfasis diferentes.

Juana de Nápoles (1850), de Salvador Sanfuentes, es un drama histórico en cinco actos. Su argumento está tomado de la «Littérature du Midi de l'Europe», del economista e historiador suizo Juan Carlos Leonardo Simonde de Sismondi (1773-1842), aunque no en su totalidad, sino una primera parte de la verdadera historia de la reina, la cual sufre una alteración respecto al original.

Los cuatro primeros actos de la obra transcurren en Nápoles. Trata de la recuperación del trono por parte de Andrés, esposo de Juana, quien ha sido vilipendiado por ella, haciendo de la Corte un lugar de diversión y de escarnio:

> «ANDRÉS.—*¿Pero nadie presumía los desprecios, los descarados ultrajes que de ella y de sus adeptos, para mi tormento unidos, Andrés ha estado sufriendo?»* [11].

Roberto, amigo de Andrés, le entrega un papel cerrado, que contiene una bula del Papa, permitiendo que la corona de Nápoles se la ciña Andrés. Esto da lugar a que Juana y sus amigos traten, por todos los medios, de impedirlo. Por eso, en la fiesta de coronación, colocan un letrero que infama su nombre, el de su consejero Nicolás de Acciayoli y el de Francisca, hija de éste, y de quien Andrés está profundamente enamorado:

---

[11] SANFUENTES, SALVADOR: *Juana de Nápoles.* En: NICOLÁS PEÑA. *Teatro Dramático Nacional.* Tomo I, Santiago de Chile. Imprenta Barcelona, 1912. Todas las citas son de este tomo.

«ACCIAYOLI.—*¡Dios mío! ¡Qué es lo que veo!*
¿Es aqueste un sueño informe
que espantoso, inconcebible
turba mi mente? Del golpe
de un rayo me siento herido...
¿O será que se equivoquen
mis ojos, y creen ver
imaginarios horrores?
Leamos... Sí... sí; ¡no hay duda!:
"Andrés le pagó a Acciayoli
de Francisca el deshonor!"»

Esto mueve a Nicolás a marcharse de Nápoles, sin que Andrés lo pueda impedir:

«ACCIAYOLI.—*(...) No nos queda,*
hija, ya otro recurso que alejarnos
de este país de maldición. La tierra
ofrecerá otro asilo a tus virtudes...»

Antes de partir, mostrando su grandeza de espíritu, Francisca le confiesa a Andrés el amor secreto que ha mantenido por él, pero igual partirá fuera de Nápoles, guardando eternamente este amor:

«FRANCISCA.—*Los suspiros mudos*
que a mi lado exhalaba vuestro seno
no eran perdidos como vos pensabais,
sino que hallaban en Francisca un eco.
Mas el deber mandaba el disimulo,
obedecer debía aunque por ello
agonía mortal sufriese el alma.
(...)
Iré a guardar la muerte. Vos en tanto
con vuestra esposa uníos, yo os lo ruego,
amadla, y si esto os cuesta algún martirio,
a lo menos os sirva de consuelo
al recordar que hay otra que, distante,
mucho más que vos mismo está sufriendo.»

En estos instantes, le llega una carta de Juana, en que le pide perdón, y le solicita que la vaya a buscar al palacio de San Pedro de Morona, para volver juntos a Nápoles:

«*Si juzgáis verdadero el arrepentimiento de vuestra esposa, si consentís en olvidarlo todo, dadme una prueba de ello viniendo a Morona, donde os espero. De aquí volveremos juntos a Nápoles, en medio de las aclamaciones con que no dudo que el pueblo saludará nuestra reconciliación.*»

Aunque esta carta le produce recelos, decide ir al palacio, lugar de acción del último acto de la obra.

En realidad, la carta era una argucia para atraer a Andrés hacia ese lugar y provocarle la muerte. Juana recibe a su esposo; se informa de la partida de Francisca y de lo que ella dijo, lo que da lugar a un cambio en su actitud:

«JUANA.—*Siento que mi rencor se va calmando,*
y que corriendo voy a un precipicio,
cuando de flores se me muestra un campo.»

Finalmente, Andrés es traicionado y herido de muerte, hecho que produce en Juana desolación, pese a todos los ardides que había cometido en su contra:

«CATALINA.— (A Juana) *¡Mujer débil!*
JUANA.— *¿Esa voz?*
CATALINA.— *¡Es fingida y por llamarlo!*
JUANA.— (Alzándose apresurada)
¡Ah! ¡Dejadme volar a socorrerle!
CATALINA.— (Poniéndose delante)
Yo no te lo permito. A ese tirano
quieres salvar, ¡y pierdes a los tuyos!
JUANA.— *Una imperiosa voz me está clamando*
que lo salve... Señora, permitidme...
o incurriréis en mi venganza. ¡A un lado!
CATALINA.— *Tú apresuras su muerte.*
ANDRÉS.— (Dentro) *¡Oh, asesinos!*»

La obra de Sanfuentes es bastante extensa, en versos desiguales, pero se ajusta, tal como se planteó en un principio, a los cánones de su generación. Obra histórica, evoca otras costumbres, de las cuales se infieren esquemas valorativos (de ahí una especie de moraleja), que se rechazan abruptamente.

No existe un desarrollo de personajes, aunque sí es fácilmente discernible la presencia de dos mundos en pugna, antagónicos: uno representado por Juana y sus amigos, llenos de odio y de rencor, aprovechadores, sin escrúpulos (Catalina de Bizancio es una vulgar alcahueta, preocupada sólo de apresurar la relación amorosa entre Juana y su hijo Luis); el otro mundo está representado por Andrés, su amigo Roberto, Nicolás y su hija Francisca, símbolo de belleza física y espiritual. Ellos desean salvar a Nápoles del infortunio llevado por un gobierno que se ha despreocupado del pueblo. Por eso, la coronación de Andrés viene a significar una esperanza en Nápoles y un peligro para quienes han gobernado impunemente. Esta esperanza es cortada violentamente con el asesinato del soberano, situación con la cual finaliza la obra.

Generación dramática de 1867 (Costumbrista). Análisis de una obra representativa

Se ha hecho hincapié con anterioridad en la importancia que tuvo el discurso de Lastarria. Esto repercute, con gran fuerza, en la dirección de esta generación, al igual que el llamado artículo de costumbres.

En estos momentos, se puede hablar por primera vez de la existencia de un teatro típicamente chileno, rescatador de valores sociales de la época; surgirá, en consecuencia, una escritura dramática autóctona, ya no un mero reflejo de corrientes extranjeras.

Lo más importante de este costumbrismo será la presencia del elemento satírico, existente en todas las obras, a través del cual se mostrarán y criticarán costumbres y realidades sociales: clases sociales, comportamientos de tipos humanos (por ejemplo, arribismo, oportunismo), contradicciones valorativas, actitudes religiosas, provincianismo de la nación, etc.

Aunque existe una buena presentación de personajes, no hay logro en su posterior

desarrollo. Tenderán a transformarse en «tipos» que evolucionan en forma unidireccional, sin mayores complejidades en su tratamiento. Por otro lado, muchas obras no presentarán un conflicto dramático único, sino un conjunto de intrigas menores que van a ir desvelando esos caracteres, en general «falsos», que han surgido en la incipiente sociedad chilena.

El jefe de la familia, de Alberto Blest Gana, fue escrito en 1858 y es una de sus primeras obras. Su construcción dramática obedece a un esquema de carácter tradicional, rigiéndose por la relación entre actos y significación, en cuanto al avance del conflicto dramático: presentación de los personajes (primer acto), clímax (segundo acto) y desenlace (tercer acto). A partir de un determinado conflicto, se va visualizando la sociedad chilena de la época, criticándose dichas estructuras sociales y los móviles que motivan a determinados personajes a actuar bajo intereses personales, buscando la obtención de beneficios.

El primer acto transcurre, al igual que los restantes (unidad de lugar), en la casa de doña Prudencia y don Manuel, quienes ofrecen un baile, con el fin de que su hija Clara pueda encontrar pronto un marido. Este interés se ve apoyado ante la existencia de dos pretendientes, Casimiro y Enrique, quienes tienen distintas intenciones al desear la mano de Clara: un amor surgido en silencio y la obtención de un lucro económico, respectivamente.

Pero la importancia de este acto no radica en la fábula, sino en la presentación de los personajes protagónicos y otros secundarios, que son portadores de sectores de mundo. En el primer diálogo de la obra, entre don Manuel, «el jefe de la familia», y su criado Juan, nos enteramos de lo que realmente vale el dueño de casa, no sólo mediante su propia información, sino a través de los apartes de que se vale Juan para ridiculizarlo:

> «*MANUEL.*— *Te prometo, Juan, que por este año se acabaron aquellos bailes.*
> *JUAN.*— (Aparte) *Mientras la señora no disponga otra cosa.*» [12]

Frente a don Manuel, su esposa, doña Prudencia, presenta una antinomia: decidida a mandar y ser obedecida, preocupada de cosas insignificantes, constantemente lo apabulla. Esta misma superficialidad se encuentra en Clara, la niña pretendida (está más bien al servicio de la acción dramática que desarrollada en cuanto personaje).

En esta atmósfera creada por los diferentes personajes, dentro de un marco de costumbres sociales, con el tan preciado baile, las alusiones al despertar de la ciudadanía frente a las nuevas riquezas que se han encontrado y explotado, la existencia de esa nueva clase dominante en lo económico, también hay una alusión, al principio de la obra, a la tan famosa «Sociedad de la Igualdad», grupo de socialistas utópicos, al mando de Francisco de Bilbao y Santiago Arcos, que implica un verdadero cambio y un surgir de una clase que se siente desposeída y que, teatralmente, es mencionado por vez primera.

En el segundo acto, don Claudio Bustos, hermano de doña Prudencia, y señora, Aurora Díaz, han llegado de visita a la casa de doña Prudencia. Este sabe muy bien

---

[12] BLEST GANA, ALBERTO: *El Jefe de la Familia.* Edición separada de la Revista *Apuntes* EAC, número 78, de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.

quién es ese tal Enrique Saldalla, su actual situación económica y decide desenmascararlo. Ante esto, doña Prudencia ordena a don Manuel que, como jefe de familia, expulse a ese joven de su casa. Después de una serie de vacilaciones, lo hace, ante lo cual Enrique promete vengarse:

«MANUEL.— *Pues si usted tiene calor debería marcharse a tomar el fresco a la calle.* (Aparte). *Si no entiende esto, es que se está haciendo tonto.*

ENRIQUE.— *Usted me permitirá que le manifieste mi sorpresa por el lenguaje que usted está usando conmigo, caballero.*

MANUEL.— (Aparte). *¡Aquí fue Troya!* (Alto). *Quiero decir que me alegraría mucho de ver... de no ver... de que usted suspendiese sus visitas a mi casa.*»

Claudio viene de provincia (Copiapó). Al ser consultado por don Manuel, informa de su sorpresa al ver el nuevo rostro de la capital, los bellos edificios, el avance, en general, que está experimentando la ciudad (lo documental). Este cambio también se manifiesta en las modas:

> *«Dicen que nos estamos civilizando mucho, porque en materia de modas estamos cada día más a la europea... a la francesa...»*

El concepto de copia, imitación; este afán del período de ver y oír arte europeo se dilata, abarcándolo todo. Así, van surgiendo (no en esta obra, pero sí posteriormente) personajes desarraigados, que utilizan lenguajes foráneos (o seudolenguajes), abominadores de lo propio, arribistas, siúticos, inmersos en una realidad que les es ajena y a la cual critican.

Nuevamente se vuelve al nivel de las apariencias: don Manuel habla de que se hace respetar, que las cosas se cumplen cuando él las ordena; en todo caso, este juego de apariencias, bastante reiterativo, se utiliza en dos niveles: uno que no produce malestar, inofensivo (don Manuel), y el otro, que persigue el logro de beneficios (Enrique).

En el tercer acto, Clara se entera de las verdaderas intenciones de su pretendiente y muestra a su padre una carta que Enrique le ha mandado, donde aparece un proyecto de fuga y rapto. Deciden, ante esto, esperarlo en la noche y así vengar el honor familiar, que pensaba ser pisoteado.

Este acto transcurre dos días después, y se inicia con la lectura de la aludida carta, donde nuevamente se manifiesta su valor como persona (Enrique): cínico, hipócrita. Ante el proyecto de fuga, Clara reacciona: lo seguirá amando, pero nunca defraudar a sus padres (valor positivo que permite el acercamiento de ésta al mundo de Casimiro, su otro pretendiente).

Todo culmina «con la captura», después de una serie de ruido y confusiones, de Enrique; aprovecha esto Casimiro para sacar partido de la situación:

«CASIMIRO.— (Mirando a Clara). *Gracias, tal vez dentro de poco tenga que reclamar su apoyo para un asunto de mi mayor interés.*

MANUEL.— *Cuando usted guste, hable usted con confianza; que yo soy el jefe de la familia.*»

Es indudable el carácter costumbrista de esta obra: a través de ella, nos hemos

interiorizado de ciertos aspectos de la sociedad chilena del siglo XIX, han sido criticados algunos personajes que representan sectores de mundo deteriorados, existe una mirada irónica, se han dado, a fin de cuentas, los primeros pasos en el acercamiento a un teatro de intencionalidad social. Esto a través de una acción dramática lineal, de una poca profundización en la caracterización de los personajes, de una limitación a una construcción de tipo tradicional, de ciertos esquemas reiterativos y de situaciones que no aportan un material valioso en la totalidad de la obra.

A pesar de todas estas objeciones, es indudable que este movimiento que se inicia con *El jefe de la familia,* supera lo que en dramaturgia chilena se había proyectado con anterioridad, y, se acerca a los postulados de los ideólogos del año 42 en la búsqueda de lo nacional sobre lo foráneo. Junto a este primer valor de perspectiva general, está el de ser vanguardia en ese momento en Chile y ser un paso necesario para la consolidación del teatro chileno, ya definitiva en el siglo XX.

Generación Dramática de 1882 (Naturalista). Análisis de una obra representativa

La creación de personajes en el interior de los cuales fluyen los contenidos sociales y políticos, el retrato de las costumbres y el surgimiento de los grupos populares chilenos, son las características centrales de esta generación.

Además, sigue siendo de gran importancia el retrato de «lo femenino», la presencia del tema histórico (desde distintos ángulos, ya sea como la recreación de hechos pasados, o la intención de mostrar situaciones que están ocurriendo en ese momento), presentación de estilos de vida y lenguajes de sectores campesinos y sus relaciones con la vida urbana, búsqueda de nuevas ópticas y nuevas miradas artísticas sobre los hechos. Frente a esto último, se puede decir que hay una «distorsión» de la realidad, en lugar de un «retrato» de la realidad, como se veía en el período anterior.

Es una generación bastante heterogénea, de una gran amplitud temática, con una preocupación en el aspecto formal para mediatizar el hecho artístico.

El tribunal del honor (1877), de Daniel Caldera, es una obra en tres actos, que marca un hito en la dramaturgia nacional, por la perfección en su construcción dramática. Está basada en un hecho real, un crimen pasional, ocurrido en la ciudad de San Felipe en la década de 1830, aunque la obra supera el hecho mismo y adquiere características universales.

Un militar de alto rango, Don Juan, es engañado por su mujer, María, por la fuerza de la pasión entre ella y Don Pedro (triángulo amoroso como conflicto central). María se había casado con Don Juan presionada por su padre, quien la había obligado porque éste tenía más fortuna que Don Pedro.

La historia se desarrolla a partir de la llegada de un brillante militar a la casa del matrimonio: Don Pedro Rodríguez, el amor de toda la vida de María. Ella es un personaje que tiene una historia anterior, ya que guarda un gran conflicto psicológico que es el de su amor-pasión, de muchos años, por don Pedro, frente a sus deberes conyugales.

Esta pasión reprimida se reconoce sólo cuando aparece don Pedro (es el jefe de

una expedición militar que se dirige al norte durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana) de nuevo en su vida. Allí, nuevamente, fluyen todas sus contradicciones en ella, trata de mantener firme su propósito de no ceder, pero a medida que escucha el relato de don Pedro debe reconocer que aún lo ama:

«DON PEDRO.— (Profundamente conmovido): *¡María, no hables así!* (Tomando una resolución dolorosa). *¡Yo solo seré el desdichado...! ¡Me iré...!*

MARÍA.— (Con exaltación) *¡Oh!, ¡no...! ¡Tú no debías haber sabido esto! Ahí está el mal. Ya lo sabes... ¡Yo no me defiendo! ¿Crees tú que se sostienen impunemente estos combates...? Yo me moriría si tú te alejases... ¡Y no quiero morirme! ¡Siento cierta rabia por ser feliz y por hacer que tú lo seas...! Necesito decirte mil veces que te amo... que no he amado a nadie más que a ti...»* [13].

Don Pedro le propone huir y dejar su matrimonio, a lo cual María acepta. A todo esto, Don Juan ha interceptado unas cartas de ellos (durante la ausencia militar de don Pedro) y descubre el engaño.

Al llegar nuevamente Don Pedro a la casa y ante los reproches de ella por el silencio mantenido durante el tiempo de separación, se dan cuenta que sólo don Juan pudo haber interceptado las cartas, ante lo cual deciden huir de inmediato. Cuando se dispone a recoger unos papeles en su habitación, para marcharse, Don Pedro es asesinado por el marido engañado:

«MARÍA.— (Con angustia sobresaltada). *¡Yo debía haberlo notado antes...! ¡Partiré como estoy sin llevar nada... más que mis remordimientos!* (Se oye un tiro dentro). ¡Ah!, ¿qué sucede? (Gritando). *¡Quién anda ahí!* *(Aparece Don Juan, trayendo un rollo de papeles en la mano; cierra la puerta del jardín; hace otro tanto con la de la izquierda y en seguida se acerca a María).*

DON JUAN.— (Fríamente). *Soy yo, que acabo de matar a tu amante.»*

En ese momento él le hace un juicio a María: la acusa, la defiende y la juzga, con un único veredicto: culpable, y, por tanto, debe morir. Esta penúltima escena de la obra es de una gran belleza y fuerza dramática, donde se puede apreciar el concepto hondo, de una dimensión clásica, del honor mancillado.

Para cumplir la sentencia, Don Juan le ofrece beberse un veneno o si se resiste la apuñalará. María pide clemencia, presentando un último recurso: piedad por el hijo que lleva en sus entrañas, argumento que éste rechaza violentamente:

«MARÍA.— *¡Te pido perdón para quien es inocente...! ¡Para el hijo que he sentido agitarse en mis entrañas...!*

DON JUAN.— (Con estupor) *¡El hijo!*

MARÍA.— (Tomándole las manos) *¡Sí...! ¡Perdón para mi hijo! ¡Sólo la madre ha sido criminal...!*

DON JUAN.— (Enfurecido) *¡Desdichada!* (Remeciéndola) *¡Y piensas moverme a compasión...!* (Con rabia creciente) *¡El hijo que lleva en sus entrañas!»*

Finalmente, la hiere mortalmente con el puñal.

---

[13] CALDERA, DANIEL: *El Tribunal del Honor*. En: DURÁN CERDA, JULIO: *Panorama del Teatro Chileno (1842-1959)*. Op. cit.

Conclusión

Aunque no se debe olvidar la existencia de un teatro de ideas, revolucionario, contingente, en la década de 1810 (teatro que apoyaba la emancipación nacional, independentista, como, por ejemplo, el de Camilo Henríquez), es indudable que el verdadero teatro chileno, nacional, surge a partir de la década del 40, teniendo como elementos precursores los ya mencionados: discurso de Lastarria y artículo de costumbres. Por eso, podemos decir que el denominador común o el signo distintivo de este siglo XIX en el ámbito teatral chileno es la presencia del *Costumbrismo,* presencia, a su vez, en el restante teatro hispanoamericano, fundamentalmente en Uruguay y Argentina. Este costumbrismo, como se ha visto, tiene distintos niveles significativos, los cuales se interrelacionan y se proyectan a lo largo del siglo, para sumergirse en el siglo XX, aunque ya, desde una visión mucho más amplia y universal.

EDUARDO GUERRERO DEL RÍO
General Perón, 32, 23 L.
MADRID-20.

El arte de los jardines

Los que vivimos en la ciudad muy a menudo sentimos una gran añoranza de los árboles y de los jardines. Soñamos con árboles frondosos y en el recuerdo oímos el susurro de los álamos. Vamos hacia los parques para estar bajo las frondas de los castaños. Padecemos una neurosis verde. La nostalgia del árbol y de las plantas y de los jardines es tan intensa, que el hombre va caminando por las calles sin árboles como por un desierto en busca de oasis, y mira a los balcones y a las terrazas de donde cuelga una enredadera verde, y se detiene para contemplar unas rosas y unos geranios rojos encendidos sobre un fondo de hiedras.

Envidia los huertos de Melibea, esos jardines medievales que asoman tras unos altos muros de la vieja ciudad, y cuando una puertecilla se abre ve un limonero lustroso junto a un laurel en la sombra. En los barrios de fin de siglo hay antiguos palacios con patios interiores y bellos jardines decadentes con estatuas. Basta con verlos sólo un minuto, al pasar. Nunca más se olvida la imagen.

El hombre de la ciudad sueña con árboles y con jardines. En los museos permanece ante los cuadros de Watteau y de Poussin, esos paisajes con árboles enormes, desmesurados, junto a las figuritas pintorescas que apenas cuentan si no es para destacar la grandeza del árbol; hojea libros donde hay fotografías de árboles, y siente el deseo de estar cobijado por un árbol.

En la ciudad que crece desmesuradamente y los árboles caen cortados para dar

paso a los automóviles, porque ya las calles no son alamedas para pasear, sino autopistas, yo siento, cada vez más penetrante, la añoranza de los árboles y de los jardines. Voy a una plazoleta para ver un instante un nogal antiquísimo, que quizá un día desaparezca; me acerco a la glorieta del Retiro para mirar un pimentero grandioso que existía en el reinado de Carlos III, y en mi recuerdo evoco aquellas avenidas bellísimas de Buenos Aires, incendiadas por los palos-borrachos y los caminos de Puerto Rico bordeados de flamboyanes, y los delgados álamos de Castilla, agitados por el viento.

La neurosis verde es una enfermedad terrible: hace que desfilen por la memoria campos de olivos y bosques nórdicos de abetos, y de pronto aparece un ombú, el único que hemos visto una vez, cuando sólo le conocíamos literariamente, por una poesía, como con el ciprés de Silos, y por la memoria desbordan ramajes y lianas que se enredan sobre troncos gigantes, y helechos arborescentes y manglares de la India.

El nostálgico de árboles y de jardines, después de la pesadilla obsesiva de los bosques inmensos, se conforma con poco: una planta en un tiesto, que es como un árbol diminuto. Si es capaz de achicarse el mismo como un Gulliver en el país de los enanos, ese pequeño árbol del tiesto puede parecerle frondosísimo como un sequoya, y le basta entrar en un invernadero, en la estufa de los viveros de la ciudad para aquietar su deseo de árboles.

Rodea su casa de árboles; si vive en un piso con terraza, llena las habitaciones de palmeras, azaleas y plantas colgantes, y todavía muy nostálgico se sienta en una butaca de la sala, con un libro en la mano para evocar un jacarandá morado que vio una vez desde los balcones de la calle de Suipacha, las acacias desaparecidas de la calle de Serrano y los árboles indestructibles de todos los países del mundo que renuevan sus hojas cada primavera, permaneciendo inalterables en su perennidad.

* * *

De ahí que la nostalgia y el amor por los jardines, así como un perfecto conocimiento de su evolución haya llevado a Francisco Páez de la Cadena a escribir el libro «Historia de los estilos en Jardinería»*, cuya lectura produce el mismo efecto deleitable que la contemplación de un jardín.

Desde el primer momento el autor reconoce que la evolución de los estilos en jardinería no está aislada del contexto histórico o cultural. Define el jardín: «como un recinto con una serie de especies, predominantemente vegetales, cuya existencia está garantizada por la presencia del agua, una asociación conceptual paradisíaca o placentera y un cerramiento o delimitación que separa y protege al jardín de su entorno natural».

Desde el primer momento se habla de la magia del jardín, de jardines encantados, del que es ejemplo literario y religioso el Jardín del Paraíso y posteriormente los Jardines Edénicos musulmanes.

---

* Francisco Páez de la Cadena: *Historia de los Estilos en Jardinería*. Colección Fundamentos. Ediciones ISTMO. Madrid, 1982.

Páez se remonta a la prehistoria del jardín para estudiar minuciosamente los jardines de la antigüedad: la jardinería egipcia, donde ya 1500 a. d. J. C. la Reina Hatsepshutt organizaba expediciones para buscar árboles de mirra para los jardines de su panteón. Observa la geometrización del diseño. La jardinería mesopotámica destaca especialmente con Nabucodonosor y los jardines o pensiles colgantes de Babilonia realizados sobre terrazas escalonadas, conforme a la estructura del «zigurat». En Persia señala el extraordinario amor al árbol. La conservación de parques de caza, el gran jardín de Ciro (550 años a. de J. C.), la valoración del agua y la creación de los famosos conductos subterráneos llamados «ganats». Personalmente recuerdo los deliciosos jardines que tuve ocasión de ver en Teherán y en Ispahan, y la variedad de rosas junto a la tumba de los poetas.

En Grecia señala el autor los parques arbolados y los bosques sagrados con estatuas. El aspecto religioso del jardín es de sumo interés. La Botánica tiene nacimiento en tierras griegas, recuérdese que Teofrasto (372 a. d. J. C.) escribe una «Historia de las plantas» y que Dioscórides (1 a. d. J. C.) «De materia médica» con la descripción de más de 400 plantas.

La jardinería romana tiene su fundamento en el patio ajardinado que inspira las villas de tipo rural y las villas campesinas del Renacimiento. La importancia de la agricultura para los pueblos romanos también se refleja en la utilización del jardín-huerto.

Es interesante saber que para engrandecer los patios ajardinados y peristilados se ejecutaban frescos con la técnica perspectivista del «trompe l'oeil», cuya influencia llega hasta nuestros días.

La jardinería árabe presupone la idea del Edén, del paraíso coránico como un oasis, como un jardín con agua y vegetación y sombra, donde predominan los aromas y los colores. La jardinería islámica es heredera de la persa y la utilización de las plantas tiene por finalidad proporcionar el placer puro.

Páez de la Cadena menciona los jardines islámicos en Asia, el de Achabol y Vernag en Islamabad, la tumba de Babur en Kabul (Afganistán) y se detiene en los jardines hispanoárabes de Granada como el Generalife, Ynat al-Arig (el más noble de los jardines), la Alhambra, el Patio de los Arrayanes, el Patio de los Naranjos en la Mezquita de Córdoba y los jardines de Medina Zahara. En todos ellos predominan los arriates y los tiestos y macetas y el sonido del agua, que tan bellas páginas inspiró a Juan Ramón Jiménez.

Como ya se ha dicho anteriormente el contexto histórico y cultural conforma los jardines. La jardinería como lujo o comodidad adicional de la vida no puede sobrevivir en períodos de guerra. Eso es lo que sucede durante la Edad Media. En los castillos y monasterios se encierra el arte de los jardines. El jardín medieval puede definirse como: «una planta cuadrangular, un cerramiento y un sentido utilitario de las plantaciones». Por lo general era una superficie escasa. El uso continuado del cuadrángulo llegó a proporcionar una idea anquilosada del jardín medieval.

Tanto la pintura como la literatura nos proporcionan muchos ejemplos de jardín medieval. En el «Mystère d'Adan» de 1150 se cita el jardín como «amoenissimus locus». En *Erec et Enide* de Chretien de Troyes (siglo XII) el hechizo del jardín es muy

grande, así como en el «Roman de la Rose». Recordemos el delicioso jardín o huerto de Calisto y Melibea en *La Celestina,* para esparcimiento de los amantes. El valor funcional y ornamental de las plantas queda patente en el «Liber de cultura hortorum» de Walafrid Strabo (siglo VIII). La obra de Alberto Magno *De vegetálibus* con una parte dedicada a los jardines «De plantatione viridariorum» nos da idea de lo que era el jardín medieval, y completa la imagen el libro de Petrus Crescentius *Opus ruralium commodorum.*

El jardín medieval era como un pequeño paraíso, a salvo de todo mal, bien estuviera en los claustros, o tras las murallas del castillo. Estaba protegido de la inseguridad. Solía tener una fuente en el centro: «Lo normal es que el centro del jardín lo ocupe un elemento emblemático y funcional: el agua».

Añadiremos nosotros que en multitud de emblemas renacentistas se repite el motivo de la fuente en el centro de un jardín, con una intención simbólica. El jardín era el «locus amoenus». Solía haber en él un árbol de tipo simbólico, recuérdese el ciprés de Silos, y algunas plantas también tenían este simbolismo religioso: el iris representaba a la Virgen, la azucena blanca: la pureza, la rosa roja: el amor divino, las hojas trifoliadas de las fresas: la Trinidad; la viña: la estirpe de José, etc.

Los tapices de la época presentan continuamente a los personajes con un fondo de jardín. Podría escribirse todo un libro sobre el jardín en la literatura amorosa. El «Códice granatensis»* sobre *De natura rerum* (siglo XIII) de Tomás de Cantimpré ofrece numerosísimas miniaturas de jardines, bien placenteros o agrícolas, con la denominación de todas las plantas y los árboles, así como escenas de la vida diaria de los campesinos y de los cortesanos en grandes cabalgadas, y de los enamorados tiernamente enlazados, y a veces de tal modo que el «Hortus deliciae» podría convertirse en «El jardín de las delicias» de El Bosco.

El Renacimiento derribó muros y el jardín salió al exterior. Una nueva relación se estableció con el paisaje y con la Naturaleza. Bien es sabido es que Petrarca (1304-1374) al subir al Mont Ventoux (Avignon) para gozar de la vista magnífica, da un nuevo sentido a la Naturaleza. Lo mismo sucede con Bocaccio, y Leone Battista Alberti (1404-1472) en su libro *De re aedificatoria* (1450), explica que la vivienda debe tener vistas a la Naturaleza y sigue a Plinio en la ordenación de los parterres, en la realización de las topiarias y de las galerías y en la plantación de árboles que se unen entre sí por medio de guirnaldas.

La interacción entre la arquitectura y la jardinería es una de la finalidades del jardín renacentista, así como la búsqueda de los espacios abiertos. Bramante (1444-1514) resume los tres elementos básicos del trazado del jardín renacentista italiano: la unificación de los elementos arquitectónicos con los jardineros, la utilización de las perspectivas y la linealidad del ajardinamiento. El ejemplo de la villa de los Medici en Fiésole es muy significativo.

El manierismo en los jardines comienza con Giacomo de Vignola (1507-1573). Este artista jardinero crea una «manera». Frente a la medida armónica, se ofrece el

* *De natura rerum,* por Tomás de Cantimpré; *Tacuinum Sanitatis,* de la Biblioteca Universitaria de Granada. Edición facsímil. Universidad de Granada. Granada. España, 1974.

ingenio capaz de proporcionar sorpresas y efectos inesperados al espectador. Hay una intención escenográfica, un engrandecimiento del tamaño, un concepto más grandioso. Son buenos ejemplos: Villa Castello de los Medici, los jardines de Boboli de Florencia, junto al Palacio Pitti, en terreno pendiente, Villa Madama en las afueras de Roma, Villa Lante en Bagnaia, Villa D'Éste, Villa Orsini con los jardines de Bomarzo, con estatuas monstruosas y enigmáticas, Villa Borghese, Isola Bella y Villa Garzoni.

Capítulo muy interesante y personal es el dedicado como apéndice a la jardinería renacentista al libro *Hypnerotomachia Poliphilo,* que se considera como una interpretación del Paraíso renacentista, hecha por el autor Francesco Colonna (1433-1577) y que fue publicado en 1499. El protagonista Poliphilo viaja, guiado por su amada Polia y llega a la isla de Cytera. Esto da motivo para las descripciones de la arquitectura y los jardines de forma circular, del que tenemos un buen ejemplo en el «Orto Botánico» de Padua en 1545. También son estudiados los «giardini segreti», y el papel simbólico del jardín, que a veces sigue manteniendo unido al jardín renacentista con los jardines medievales.

Los descubrimientos botánicos, la historia de la jardinería en su relación con las plantas y la flora del Nuevo Mundo son capítulos del mayor interés, así como la apertura de Oriente. Cristóbal Colón señala la canela y el algodón, y el cacao. Otros detallan la riquísima flora mejicana. Andrés Laguna traduce el *Tratado de botánica* de Dioscórides, Nicolás Monardes, médico de Sevilla, escribe la *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales.* Es evidente que como en la Edad Media todavía la botánica va muy unida a la medicina. Durante el siglo XVIII los estudios botánicos llegan a su apogeo. Linneo (1707-1778) hace su clasificación. Se describen la quinina, el caucho, el curare, la araucaria, la datura sanguínea; Ruiz Pavón escribe la *Flora peruviana et chilensis* (1792); John Bartram y Collinson introducen los robles, los arces y la magnolia grandiflora. José Celestino Mutis (1732-1808) estudia la flora colombiana. De él se conservan 6.800 dibujos en el Jardín Botánico. Son interesantísimas las exploraciones de Alexander Humboldt, el viaje de Charles Darwin, los descubrimientos genéticos de Mendel.

Nacen los jardines botánicos, cuya finalidad es la ordenación y clasificación de las plantas, y ser lugar de trabajo, cuya función científica puede restarle, a veces, belleza, según Páez de la Cadena. En esto disentimos del autor, pues si los jardines botánicos son expresiones científicas de su época, en ellos se conjuga la finalidad estética, sin detrimento de la otra. Este es el caso del Jardín Botánico de Río de Janeiro, que, además, tiene el acierto de fundirse con la Naturaleza, sin dar la sensación de cerramiento, y del «Palgarten» de Francfort, donde los invernaderos en el centro del jardín —una forma de jardín botánico— sorprenden al espectador por su gran calidad estética.

Añade a estos capítulos, el autor, una serie de tablas pormenorizando las especies vegetales cultivadas en los jardines egipcios, en los jardines romanos, en los jardines medievales y en los jardines hispanoárabes.

Después de Italia, en la historia de los estilos en jardinería, le corresponde el lugar a Francia. No cabe duda que esta evolución o historia se corresponde con ciertos estudios de las demás bellas artes que, a su vez, guardan relación con la evolución de

las distintas culturas. Cabe hablar de un nacionalismo en el estilo, aunque posteriormente la jardinería sea un arte supranacional.

Francia, después de Italia, es la encargada de desarrollar la jardinería geométrica y de llevarla hasta sus últimas consecuencias. El racionalismo que se experimenta en Francia, contribuye a la nueva ideación de los jardines. El Renacimiento en Francia está interpretado por artistas nativos e italianos. Carlos VIII para los jardines de su castillo de Amboise importó veintidós artistas italianos; Luis XII se inspira en lo italiano para la jardinería de Blois; Francisco I en Fontaine-Bleau (Fontaine-bel-eau) hace construir grutas a la manera italiana; las Tullerías en París tienen grutas decoradas por el ceramista Bernard Palissy. El parterre se convierte en el elemento ornamental más importante de los jardines de Francia. La línea recta, el orden, los esquemas, configuran el jardín francés. Los laberintos se utilizan como elementos decorativos.

Olivier de Serres en su libro *Le theatre d'agriculture* clasifica los jardines en cuatro apartados: «Jardin potager, bouquetier, medicinal y fruitier o verger». En los jardines para distracción y recreo predominan los «bosquets» y las «allées», bosquecillos y alamedas, de las que es especialista Boyceau. La familia de jardineros Mollet busca la simetría y la precisión en los parterres. Claude Mollet, «premier jardinier du Roy», alcanza tal fama que es contratado por Cristina de Suecia para sus jardines y acude a Estocolmo en 1648. Su hijo Andre Mollet escribe: *Le jardin de plaisir, contenant plusiers desseins de jardinages tant de parterres en broderie, compartiments de gazon, que bosquets et autres. Avec un abregé de l'agriculture touchant ce qui peut estre la plus utile et nécessaire a la construction et accompagnement du dit jardin de plaisir* (1653). Si copiamos el título entero es porque en él hay muchas características del nuevo jardín, con sus bordados parterrísticos, divisiones geométricas del césped, y, al mismo tiempo, restos del antiguo «hortus agrícola o medicinalis», aunque fundamentalmente sea «jardín de placer», de esparcimiento.

El hombre llamado a revolucionar estos diseños y a engrandecerlos de forma más espectacular es Andrè Le Nôtre, amigo de la familia Mollet, que fue nombrado jardinero mayor de las Tullerías en 1649. Se le encomiendan Chantilly, Sceaux, Conflans, Vaux, Versailles. Vaux es la obra del arquitecto Le Vau, el pintor Le Brun y el jardinero Le Nôtre, que trabajan conjuntamente para el Rey Sol. Tanto Versailles como Vaux, los jardines y los palacios son dos obras cumbres de la arquitectura y de la jardinería de todos los tiempos. La arrogancia de Versalles contrastaba frente a la elegante simplicidad de Vaux. Le Nôtre estaba ya muy lejos de las ideas medievalistas. Según Benoist-Méchin: «Dos ideas principales guiaron los diseños del jardinero: recrear el emplazamiento en función del jardín que se quería obtener, y no al revés, y desarrollar el jardín de forma simétrica partiendo de un punto central, de forma que la vista pudiera abrazarlo totalmente...» Versalles es la realización perfecta de una idea genial: el jardín de un rey absoluto no debe tener límites o al menos no debe mostrarlos. En efecto, Le Nôtre busca siempre la ocultación de los límites, la perspectiva y la lejanía infinita, que no tenían los jardines medievales ni los renacentistas, por miedo a la desproporción.

Como un inciso, señalaremos la enorme equivocación de haber construido las Torres junto al Parque del Retiro, en Madrid, porque el encanto de aquel jardín que

parecía ilimitado se ve quebrado por la aparición en los dos extremos de dos edificaciones, que señalan el término.

La jardinería francesa se aprovechó de la jardinería severa extraída de la arquitectura, que fue llevada a un racionalismo extremo.

La revolución paisajista termina con la era de Le Nôtre. Se ha producido un cansancio de la escuela de los Mollet y de los excesos razonables y del formalismo geométrico. La revolución tiene lugar en Inglaterra, con una lógica adaptación de la jardinería al clima y a las costumbres del pueblo inglés.

El gusto por la jardinería ya tenía un gran exponente en los jardines de Hampton Court, cerca de Londres, que fueron modificados por Enrique VIII, que llevó jardineros italianos, que pusieron macizos con setos con especies diferentes de flores formando dibujos alegóricos, escudos heráldicos y esculturas de animales. Los macizos anudados «knot garden», o jardines de nudos, se difundieron y se pusieron de moda en la sociedad isabelina. En 1621 se funda el Jardín Botánico de Oxford.

Los estilos básicos de la jardinería pueden resumirse en dos: aquellos que utilizan la recta como base y aquellos que se trazan imitando a la Naturaleza, por medio de líneas curvas. En el capítulo titulado «De Bacon a Pope» se especifica la transformación. Francis Bacon (1561-1626) en su *Essays* rechaza la topiaria, no gusta de imágenes recortadas en plantas y enebros, y sugiere una naturaleza rústica en los jardines, con plantaciones de brezales. Busca un estilo propio. William Lawson en *A new orchard and garden* (1617) préconiza algo parecido, junto a una jardinería botánica. Thomas Hammer en su *Garden Book* (1659) desea espacios abiertos, con profusión de vistas, y le producía disgusto la geometrización excesiva.

Alexander Pope (1688-1744) en sus escritos satíricos publicados en *The Guardian* se burla de los excesos de los jardineros aficionados a recortar figuras en los boscajes. Dice irónicamente: «El mundo... necesita mucho a un virtuoso *gardiner* que se ha vuelto escultor... y que ha llegado a tal perfección que recorta a familias enteras de hombres, mujeres y niños... Cualquier señora que lo desee puede obtener su figura en mirto o sus maridos en carpe... San Jorge recortado en boj, con un brazo ligeramente escaso, pero que será en abril lo suficientemente largo para atizarle al dragón; un dragón verde de lo mismo, con una cola de hiedra por el momento. (N. B. estas dos figuras no se venden por separado)».

Pope tenía su casa con sus jardines en Twickenham, a orillas del Támesis.

El cambio es radical. Aparecen los jardineros paisajistas. Bridgemann introduce el «ha-ha» en sus jardines.

A. J. Dézallier D'Argenville (1680-1765) en *La théorie et la pratique du jardinage,* publicado en 1709 de forma anónima, dice: «En nuestros días hacemos con frecuencia amplias vistas llamadas *ha-ha,* que son aberturas en las cercas, sin vallas metálicas y hasta el mismo nivel de los caminos, con una grande y profunda zanja a sus pies, reforzada para sostener la tierra, lo que sorprende al ojo que la descubre haciendo gritar al sujeto ¡Ah! ¡Ah!, de donde procede su nombre. Esta suerte de abertura se prefiere en ocasiones, ya que no corta la perspectiva como la hacen las barreras metálicas».

El paisajismo llegó a su apogeo con la aparición de William Kent, cuya formación pictórica influyó en sus jardines.

F. Páez de la Cadena subraya un párrafo de Horacio Walpole en su *History of the modern taste in gardening* en la que se destaca la importancia de William Kent en la nueva tendencia paisajística. Dice H. Walpole: «En ese momento apareció Kent, suficientemente pintor como para gustar de los encantos del paisaje y suficientemente atrevido en sus opiniones como para atreverse a dictar normas; y nacido con un genio capaz de extraer un gran sistema de la penumbra de ensayos imperfectos. El saltó la cerca y vio que toda la naturaleza era un jardín».

Añade Páez de la Cadena: «Quizá su creación más personal fue "Rousham", jardín en el que trabajó entre 1730 y 1740, y donde respetó la Naturaleza de una forma un tanto indiscriminada conservando las plantaciones en su mayor parte y enriqueciendo el paisaje con toques clásicos, manejando magistralmente los desniveles del terreno para crear vistas (lo que se corresponde perfectamente con los paisajes de Lorena extraídos de la campiña italiana), y extrayendo del paisaje un toque natural y primigenio que Walpole calificó de kentismo».

Efectivamente, Kent conocía y admiraba a los pintores Claude Lorena, Poussin y Salvatore Rosa. Así como los paisajistas se inspiraban en los pintores para sus creaciones de jardinería, los pintores también se inspiraron en las creaciones de los jardineros paisajistas. En este sentido la obra del jardinero Lancelot Brown es muy representativa.

Figura también destacada es la de Humphry Repton, nacido en 1752, que el mismo se daba el título de «jardinero paisajista» («landscape gardener») y que era pintor paisajista y jardinero práctico. Escribió los *Red Books* y expuso su teoría sobre los jardines en sus escritos *An inquiry into the changes of taste in landscape gardening,* cuyos puntos fundamentales pueden resumirse así: «La perfección de la jardinería paisajista se basa en los cuatro requisitos siguientes: *Primero,* debe mostrar las bellezas naturales y ocultar los defectos de cada situación. *Segundo,* debe dar la apariencia de extensión y libertad. *Tercero,* debe ocultar estudiadamente cualquier interferencia del arte, por caro que sea, y mediante el cual se completa la escena natural; el conjunto debe parecer la sola obra de la Naturaleza. Y *cuarto,* todos los objetos de simple comodidad o conveniencia, si no pueden ser decorativos o incorporarse a la escena, deben retirarse u ocultarse.»

El estudio de las jardinerías orientales es una prueba más de la convicción de Páez de la Cadena de su relación con el contexto histórico y cultural. Los jardines orientales de China y Japón nacen de una concepción animista del mundo, en la que todos los entes conocidos, mares, ríos, montañas, firmamento, bestias, árboles, eran seres vivos y representaciones tangibles de ciertos espíritus: «Desde este punto de vista, el hombre era un componente más del universo, un habitante del planeta y no, como el mundo occidental pretende y aplica desde el nacimiento de la religión cristiana, su dueño, el señor de la creación, el culmen de la evolución, la criatura más perfecta que pueda concebirse. De esta manera, los chinos ante iguales estímulos del entorno reaccionaban de manera bien distinta a los habitantes del mundo occidental: para ellos el paisaje no era algo dominable cuya supeditación al hombre era fundamental y basada en la

modificación de la Naturaleza por la mano humana; por el contrario, el paisaje era, más que un cuadro, un mundo en el que el hombre debía vivir de la manera más enriquecedora posible, formando parte de él y aprovechando las enseñanzas del entorno; abierto en consecuencia a la mortalidad de su persona, a la comprensión y aceptación totales del universo a su entrega solidaria. No es de extrañar, por tanto, que la jardinería china en sus comienzos se limitara al hecho contemplativo...»

Desde muy antiguo tenemos noticias del amor de estos pueblos orientales por los jardines. Marco Polo nos informa de que el gran Khan cuando sabía de un árbol bello mandaba que se lo trajeran con las raíces para su jardín.

Los tres motivos fundamentales del jardín chino y japonés son: la piedra, el agua y el árbol. La piedra es depósito simbólico de la filosofía budista, representa la inmutabilidad, la eternidad. Son frecuentes los jardines sagrados con grandes rocas o piedras, como centros de santuarios. La perspectiva también es parte del jardín chino y japonés se habla del «shakkei» o capturar vivo un paisaje. Existen jardines para la ceremonia del té y jardines en miniatura, con un cambio de escala propio de estas islas pequeñas.

Es evidente que Naturaleza y jardinería son dos cosas distintas que pueden yuxtaponerse con ventaja para las dos y esto es lo que sucede en el arte de la jardinería china y japonesa.

Finalmente, Páez de la Cadena estudia los jardines de algunas naciones, en los que puede verse la influencia de los grandes estilos: los jardines norteamericanos con su ejemplo de Monticellos, obra de Thomas Jefferson, los jardines holandeses, los jardines de Rusia, y muy en especial el de Peterhof (1715), los de Alemania, los de Austria, con ejemplos del Belvedere, Schönbrun * y Nymphenburg, los jardines de España: Reales alcázares de Sevilla, Monasterio de Guadalupe, Patio de los Evangelistas en El Escorial, El Retiro, la Alameda de Osuna en Madrid, el laberinto de Horta, los pazos gallegos con la belleza del Pazo de Oca, de Santa Cruz de Rivadulla, buena muestra de barroco gallego.

Respecto a la jardinería moderna, nos dice el autor que todavía está por escribir. La jardinería se ha popularizado y ya no es un privilegio de la aristocracia. Si antes los jardines estaban en manos de unos pocos, ahora los jardines son públicos y de ahí la necesidad de una buena conservación para evitar su deterioro.

Si antes eran contados los nombres famosos de los jardineros, ahora son miles los profesionales de nuestros días merecedores de mención.

Diversos profesionales trabajan como labor de equipo en la construcción de un jardín. Citaremos a William Robinso, a Gertrude Jekyll, a Frederick L. Olmsted, creador del Central Park de Nueva York, y a Robert B. Marx, brasileño que busca el aspecto naturalista del jardín. «Su jardinería es una extraña mezcla de gigantismo e intimidad, localismo y universalidad.» Se trata de crear una jardinería de prestigio en áreas sociales de gran representatividad. El propio Robert B. Marx se inspira en la

* Véase ERIKA NEUBANER: *Wiener Barockgärten.* Die bibliophilen Taschenbücher. Harenberg. Dortmund, 1980.

naturaleza de su país, ya que según dice: «Tengo cinco mil árboles y cincuenta mil plantas en Brasil, entre las que puedo escoger».

Gaudí es, también arquitecto-jardinero, citado por su Parque Güell en Barcelona, modernista y raro, al estilo de Bomarzo; Forestier, autor del Parque del Palacio de Liria, del Parque de María Luisa y del Parque de Montjuich, y Xavier de Winthuysen, de diversos jardines españoles.

En la nómina de grandes jardineros hay que mencionar a Geoffrey. A Jellicoe, con sus realizaciones entroncadas muy estrechamente con estructuras arquitectónicas, Gabriel Guevrekian, Le Corbusier, François Hennelique y su idea cubista del jardín, Ebenezer Howard, Miguel Fisac, Ricardo Bofill. Las ciudades —jardín, los «waldens», los jardines sobre los edificios, las moléculas urbanas y las conclusiones de la Carta de Atenas proponen un acercamiento del hombre a la Naturaleza. La habitación-jardín (añadimos nosotros) es otra faceta de este ansia por lo natural ajardinado. El uso de plantas de interior frente a las flores cortadas significa el deseo de estar en contacto con lo natural. La tienda de flores de otros tiempos, en la actualidad se ha convertido en una tienda de plantas.

Es evidente que la sociedad actual reclama espacios abiertos, zonas verdes frente a la contaminación. La ecología nace como defensa de la Naturaleza. Surge así la jardinería pública, opuesta a la jardinería burguesa. Se busca el disfrute de una jardinería comunal y no privada. La jardinería actual está motivada por un movimiento social generalizado. Las estadísticas señalan que en Gran Bretaña el 80 por 100 de las viviendas tienen jardín privado; en Holanda, el 67 por 100; en Dinamarca, el 63 por 100; en Alemania, el 45 por 100; en Suiza, el 30 por 100; en Italia, el 15 por 100, y en España, el 7 por 100.

La arquitectura paisajística es uno de los objetivos de nuestra época, la jardinería considerada como un arte, capaz de embellecer la vida diaria, es la suprema aspiración de los urbanistas, de los arquitectos y de los jardineros. «Quizá el objetivo último sea convertir el planeta en un jardín», dice Francisco Páez de la Cadena al finalizar su interesantísimo estudio sobre los estilos en jardinería, como si deseáramos volver al Paraíso Terrenal.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE
Arrieta, 14.
MADRID-13.

Una encuesta política en la España de la preguerra

A comienzos de 1934 ya no bajaban puras las otrora cristalinas aguas de aquel metafórico arroyo al que Ortega y Gasset recurrió para reflejar cabalmente la limpia implantación de la República. Descabelladas intentonas, huelgas revolucionarias, sórdidas represiones, la frustrada sublevación de Sanjurjo y, por fin, como símbolos máximos de una realidad crispada, los nombres de Castilblanco y Arnedo más el definitivo colofón de Casas Viejas: la violencia había sembrado de incertidumbre el porvenir de la República.

Rota, desgarrada, la conjunción gubernamental, desunidos y aún enfrentados sus antiguos integrantes, las elecciones de noviembre del 33, saldadas con el triunfo de las derechas, convertirían a la CEDA en el primer partido del Parlamento. El octubre de Asturias, sus 4.000 muertos y la consiguiente estela de cárceles, pesares y destrucciones, dibujaba sus dramáticos contornos en el horizonte.

El panorama internacional tampoco resultaba precisamente halagüeño: Hitler, canciller desde el 30 de enero de 1933, había conseguido, gracias al manipulado incendio del Reichstag, que los diputados alemanes, con la digna excepción de los socialdemócratas, le concediesen plenos poderes por un período de cuatro años, mientras Mussolini, sólidamente afianzada su dictadura, no cesaba de prodigar amenazas de rearme ni de alardear con tenebrosas pretensiones imperialistas. Desde Moscú, por su parte, la Internacional Comunista seguía transmitiendo a las distintas secciones nacionales las sectarias consignas de aquella política de «frente unido de los trabajadores» que tan crudamente se había revelado fracasada en Alemania. En febrero del 34, coincidiendo con la publicación de los reportajes que a continuación van a ocuparnos, el Gobierno católico de Austria añadió el nombre de los obreros socialistas de Viena a la nada envidiable relación de las sangrientas represiones interiores más excesivas. Aquellos sucesos conmocionaron a Europa, al mundo. ¿Fascismo o comunismo? La interrogación no escondía una clave retórica.

Tratando de satisfacer la inquietud de sus lectores, Federico M. Alcázar, redactor de *La Voz*, una especie de réplica popular de *El Sol*[1], indagó entre varios de los mejores escritores españoles de la época. Han transcurrido cerca de cincuenta años. Nada justifica tan prolongada desmemoria.

[1] Nicolás María de Urgoiti fundó en 1920 *La Voz* para equilibrar el balance de la empresa editora de *El Sol*, periódico que, no obstante su inmenso prestigio e indiscutida calidad, perdía bastante dinero a causa de sus numerosas páginas y el crecido montante de su nómina, desembolsos que de ninguna manera llegaban a cubrir los ingresos de venta y publicidad. En esencia, *La Voz* sustentaba el mismo ideario que *El Sol*, aunque dando a los temas un tratamiento menos elevado, más popular. Estos reportajes de Alcázar responden y reflejan muy bien sus características.

1. Pío Baroja: el escepticismo, la desconfianza

El sencillo novelista vasco, dispuesto como siempre a entablar conversación, recibió sin dificultades al periodista. Amable y relajado, su desconcertante normalidad, exótica en medio de tanta injustificada petulancia altisonante como le rodeaba, confiere un tono de plácida cotidianeidad a este primer reportaje.

«A mí no me gusta —comenzó— dar opiniones políticas prácticas porque no tengo mucha confianza en mis ideas. Ni en las mías ni en las ajenas», agregó —según Alcázar— con un gesto de amable escepticismo. «En estas cuestiones lo único que vale es lo empírico demostrado.

No creo en la posibilidad en España del fascismo ni del comunismo —continuó—. El fascismo ha crecido en Italia y en Alemania en medios militarizados y patriotas que no existen en nuestro país. Nosotros no tenemos alma de fascistas. No hemos cantado nunca ningún *Deutschland über alles,* ni siquiera una *Giovinnezza.* Aquí hay un espíritu de patriotismo literario viejo y un poco cursi: la raza latina, los Reyes Católicos, Colón, el Imperio español... Todo eso es literatura manida y fósil que no llega a la multitud. Es cosa de academia, de literatos desconocidos y de funcionarios retirados; ideas que pueden servir un momento de adorno y de divisa para estudiantes y señoritos reaccionarios. Hablar del imperio español es absurdo. Los españoles podemos entusiasmarnos con las aventuras de nuestros héroes de la conquista de América: Cortés, Pizarro, Almagro, Valdivia, etc., virtuosos de la energía; pero entusiasmarnos con la obra que dejaron es ridículo, porque esa obra de españolización de gran parte del continente americano no nos da gloria, ni dinero, ni nada.

Como digo —insistía—, no creo en el fascismo. Ahora, lo que no me parece difícil es que más pronto o más tarde haya una dictadura dentro de la República española, de aire técnico, clara o disimulada.»

Satisfecha la primera pregunta, Alcázar le inquirió por la suerte que auguraba al comunismo. Baroja, coherente consigo mismo, tampoco creía en sus posibilidades:

> «... lo encuentro irrealizable —afirmó—. Eso de la dictadura del proletariado es un lugar común de mitin que no puede engañar a nadie. Si fuese posible que triunfase dentro de la República una tendencia comunista veríamos algo semejante a lo que hemos visto con el semitriunfo socialista después de la revolución de abril. Veríamos más empleados, más burócratas, más oficinas. Veríamos ministros comunistas en magníficos automóviles blindados, con policías por delante y policías por detrás; las reformas aparecerían en la "Gaceta" y se llevarían a cabo como la reforma agraria, es decir, nunca. Habría nuevos Casas Viejas, el dinero de las empresas industriales se vendría abajo, habría más parados y el papel del Estado seguiría arriba. El fiasco sería completo, porque si los españoles somos torpes en una sociedad poco colectivista, y, por tanto, sencilla, con una más colectivista seríamos torpísimos. Para mí la solución es, no más Estado, sino menos Estado, el mínimo de Estado posible. Como digo, en calidad de solución, no creo en el fascismo, ni en el comunismo, ni en el anarquismo. Ahora, luchar contra ellos como se quiere luchar no dejándolos respirar, impidiendo sus reuniones y que se publiquen sus periódicos, me parece una estupidez. En el fascismo naciente, republicanos y socialistas han cometido una torpeza. Ante una tendencia que probablemente habría de venir, lo más lógico habría sido dejarle el paso abierto; pronto hubiera mostrado la oquedad de sus entrañas.

Cuanta más violencia y más fuera de la ley se coloque a esos sistemas, tendrán más presión. En cambio, al aire libre irían desenvolviéndose poco a poco.»

A continuación, desde su sabio sentido común, don Pío amagaba un gesto desdeñoso. Alcázar le había preguntado por el Parlamento, el Charladero Nacional en estricta denominación barojiana [2].

«El parlamentarismo actual es una institución caduca, de muy poco valor, que hace una selección a la inversa —contestó rotundo—. La prueba está —razonaba— en que si mañana un periodista extranjero nos preguntase: *Quisiera conocer el estado espiritual de España. ¿A quién cree usted que debo dirigirme?,* le contestaríamos, sin prejuicio hostil para nadie: vea usted a Ortega y Gasset; hable usted con Cajal, con Unamuno, con Menéndez Pidal, con Benavente, con Marañón, con Azorín... Por excepción, se nos ocurriría citar el nombre de algún político o de algún diputado, y es que tenemos la idea, ya antigua, de que ellos son los que gobiernan a España, pero que no saben una palabra de lo que es España.

—Pero ellos creen lo contrario —apuntó Alcázar.

—¡Hombre, claro! —exclamó el novelista—. El tonto no cree que es tonto. Pero créame usted: la formación espiritual de la mayoría de los políticos es de recortes de periódicos. Por eso, en el fondo, miran con hostilidad a la prensa, a pesar de halagarla. Porque conocen su preparación.

—¿Y no ve usted medio de transformar el parlamentarismo? —insistió el periodista.

—No sé, no sé —vaciló—. Yo creo que tal vez fuera eficaz el llevarlo a congresos regionales, corporativos, patronales y obreros, sin ninguna tradición histórica, formados por necesidades geográficas y económicas, y que en Madrid no debía haber más que una especie de Consejo de Estado técnico. Esto me parece que sería quitar a la política ese aire sensacional de un dramatismo pueril, ridículo, de baja literatura, y dedicarla a ver si podía mejorar las condiciones de la vida, que es lo que nos interesa a todos.

El maestro hace punto final en la charla; Alcázar termina con unas atinadas palabras de Ortega y Gasset: Baroja "siempre dirá lo que siente y sentirá lo que vive", apuntaba el filósofo, "porque no vive —seguía— al servicio y domesticidad de nada que no sea su vida misma, ni siquiera el arte, o la ciencia o la justicia. Llámese a esto si se quiere nihilismo; pero, entonces, es nihilismo la actitud sublime: sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir". Se trata, sin duda, de una certera definición.»

(*La Voz*, Madrid, 27 de enero de 1934, pág. 2.)

2. Jacinto Benavente: escepticismo, pero esperanza

Tras Baroja, tres días después, Benavente. El dramaturgo tampoco creía factible la implantación de ninguna dictadura en nuestro país. ¿En qué se basaba? ¿Cuáles eran sus razones?: el célebre individualismo español, extrañamente interpretado —no sólo por él— como una garantía de libertad. Nadie parecía reparar en las infinitas posibilidades que dicho sentimiento individualista brindaba a cualquier movimiento dictatorial que se mostrase dispuesto a apurar hasta sus últimas consecuencias todos

2 Véase su artículo «Lo que nos importa», publicado en *El Globo,* Madrid, 5-IV-1903, y recopilado en *Hojas sueltas,* tomo II. Madrid, Caro Raggio, 1973, págs. 241-3.

los mecanismos de la violencia. Benavente, que acabaría dando un penoso ejemplo de insolidario individualismo al plegarse con sumisa —y temblorosa— docilidad a la dictadura franquista, mantuvo este diálogo con Alcázar:

«No creo en el fascismo; mejor dicho, en la posibilidad de su implantación en España —comenzó—. Y si llegara a realizarse duraría poco. Todas las dictaduras ejercen sobre las multitudes un espejismo, una sugestión, porque fomentan sus instintos primarios; pero carecen de valor permanente. Llevan en su aparente virtud su limitación; son contrarias a la naturaleza humana Como que la civilización tiende a disminuir los poderes coercitivos. Se soportan, pero no se acatan espiritualmente, que es lo interesante. Por eso se derrumban.»

Bien, así empezó Benevante. Pero Alcázar se apresuró a recordarle que el fascismo llevaba una larga temporada implantado en Italia.

«Cierto —reconoció—. Es un hecho que no puede negarse. ¿Pero qué suponen —objetó— quince o veinte años de permanencia de un régimen en la vida de un pueblo, y sobre todo para juzgar de su bondad y eficacia? Claro que para los individuos que lo sufren equivale a una eternidad; pero un sistema de esta naturaleza hay que verlo proyectado en la distancia, y la distancia en la evolución de un pueblo se mide algunas veces por siglos.»

Distancia, evolución, perspectivas... El, don Jacinto Benavente, impertérrito, continuó engolfado en sus disquisiciones:

«... el fascismo es un régimen de caudillaje, necesita de un sedimento militarista, nacionalista, y masas jóvenes que lo acojan con fervor, y sobre todo, y esto es lo más importante, un caudillo, un caudillo que los sugestione y enardezca. ¿Y dónde está ese caudillo español tipo Mussolini o Hitler?

—Los fascistas —le señaló Alcázar— confían en que surgirá.

—Puede ser —respondió Benavente—... (pero) desconfío de una organización que espera la llegada de un caudillo. Precisamente, el fascismo se forma en torno a una figura que encarna un sentimiento. Le repito —insistió— que no creo en eso, aunque los acontecimientos me sorprendan...

—¿Tampoco en el comunismo? —apuró el periodista.

—Tampoco —reafirmó seguro—. Es otra dictadura que no llegará a prosperar en España. Somos demasiado individualistas para soportr un régimen semejante. Tal vez la clase media y los intelectuales lo soportaran momentáneamente por resignación y filosofía; pero ¿el pueblo?, ¿los trabajadores? ¡Imposible! Serían los primeros en rebelarse. Cuando yo veía en Rusia aquellas colas de gente esperando pacientemente a que les dieran media libra de azúcar y una de pan, pensaba lo difícil que sería en España obligar a las mujeres y a los obreros a soportar esta larga espera.

El reportero supo intensificar la conversación: «Pues los obreros contemplan a Rusia como un paraíso», se limitó a insinuar. Aquello provocó un largo párrafo:

«¿Paraíso?», exclamó extrañado Benavente. ¿Pero usted cree que si fuera así yo no hubiese realizado todo lo que tengo y viviría allí? Mire usted, el error inicial de los caudillos comunistas estriba en creer que estos regímenes de tipo excepcional y heroico son susceptibles de implantarse en todos los pueblos. Rusia es un clima adecuado para el comunismo o para el zarismo. La raza eslava tiene una tradición de esclavitud y misticismo propicia a estas dictaduras. Si a esto agrega usted su ignorancia, tendrá explicado el hecho del comunismo ruso. Cuando Occidente había abandonado el Renacimiento y la Reforma se iniciaba en Rusia la Edad Moderna. Y a pesar de todo esto, si no surge en Rusia la guerra, y con ella el desastre y el hambre, no creo que se hubiera implantado el comunismo. Además, que el comunismo ruso ya no es lo que era hace ocho años. Convencido de que así no podía sostenerse, evoluciona de día en día, buscando una fórmula más racional y humana. Todos los

extremismos llevados a sus últimas consecuencias son irrealizables, irrealizables en el sentido de ser estables. Extreme usted la doctrina cristiana y márchese al desierto. Imposible. La virtud más grande de estos caudillos de multitudes debe ser el sentido de la medida; saber previamente lo que es o no asequible a cada pueblo.

—Pues, a pesar de su observación —matizó Alcázar—, estamos frente a un movimiento de esta naturaleza.

—Es posible; pero le repito lo que he dicho del fascismo —mantuvo Benavente—. No creo España clima a propósito para que se desarrolle y eche hondas raíces.

El hambre —le advirtió su interlocutor—, y la injusticia social pueden hacerlo posible.

Benavente dio rienda suelta a su indignación. El periodista había acertado en el blanco:

«Indudable», asintió. «Pero de eso tienen la culpa: primero, los gobernantes, y segundo, las derechas. Desde hace treinta años, en España gobierna el miedo. No se han atrevido a hacer nada por miedo a las derechas, y las derechas han sido tan insensatas que no han comprendido que tenían que ceder parte de sus privilegios y sus bienes. Yo les he oído decir a varios señores que el obrero andaluz, con un gazpacho y un fandango tenía bastante. Y, naturalmente, ese concepto inhumano del trabajador tenía que traer las consecuencias que hemos lamentado. Hasta a mí han llegado a mirarme con hostilidad porque algunas veces me dolía ante ellos de la triste condición del obrero. Las derechas españolas, como le he dicho, son de una intransigencia suicida. Aquí no se ha podido hacer nada por temor a ellas. Ni al divorcio, ni a la libertad de cultos, ni a una más equitativa distribución de la riqueza, se han podido tocar. Pero lo más curioso es que toda esta feroz intolerancia en España se transformaba al pasar la frontera. Les agradaba llegar a Londres y encontrarse con una magnífica catedral católica; pero en España creían que era una tremenda herejía tolerar el culto protestante. Ahora mismo permanecen sordos a los clamores del mundo...»

Sorprendentemente, como si desconociese el alcance de cuanto acababa de manifestar, el dramaturgo veía, o quería ver, el futuro de la República con optimismo. Al menos, eso fue lo que dijo:

«Creo que a pesar de los conflictos que puedan perturbarla, se consolidará. Izquierdas y derechas llegarán a una transación, como ocurre en todos los países del mundo. Intentar otra cosa me parece de poco sentido político y patriótico.»

(*La Voz*, Madrid, 30 de enero de 1934, pág. 2)

Así pensaba Benavente a comienzos de 1934. Y, alineándose al lado de la República, idénticas opciones mantuvo a lo largo de toda la guerra, firmando, en consecuencia, los correspondientes manifiestos, enviando sendos sonetos de apoyo a *Ayuda*, «órgano del Socorro Rojo», y *Hora de España*, y sin privarse siquiera de efectuar declaraciones tan rotundas como las que concedió a Jean Braman: «A él (al pueblo), se lo debo todo». «El fascismo», seguía, «estoy seguro, es el hijo sangriento de la Inquisición: se apodera del trabajo para explotarlo, del movimiento para forzarlo, del heroísmo para envilecerlo, de la gloria para mancillarla, del pensamiento para prostituirlo. Yo no puedo estar a su lado». Más rotundo aún: «Prefiero caerme de inanición o morir aplastado por las bombas antes que postrarme a los pies de los invasores. Nada podrá hacerme ceder...» [3]. ¿Nada podría hacerle ceder? En cuanto se

[3] La entrevista en cuestión obtuvo cierta difusión. Entre otras publicaciones periódicas españolas, la

consumó la derrota, Benavente se apresuró a alinearse con los vencedores. Habló entonces de miedo, citó coacciones, y se entregó de lleno a la penosa tarea de invadir escenarios con obras absolutamente residuales. Las dictaduras, había dicho, «se soportan, pero no se acatan espiritualmente, que es lo interesante. Por eso se derrumban». El, sin embargo, no se limitaría a soportarla.

3. Valle-Inclán: en España, si es que se produce, la revolución tendrá características específicas

El 3 de febrero llegó el turno de Valle-Inclán, escritor siempre espectacular y polémico en sus intervenciones públicas, cuyas palabras al respecto serían esperadas con singular expectación: nadie habría olvidado todavía las tremendas declaraciones que en agosto del treinta y tres concedió a *Luz* [4]. Causando generalizado estupor, improvisó entonces una inesperada apología del régimen fascista de Mussolini, exaltando el sentido del ideal que el dictador italiano supuestamente inculcaba a su pueblo, apología, para mayor asombro, acompañada por una disparatada interpretación sobre dictaduras y luchas de clase.

En aquella nada lejana ocasión, la obligada réplica comunista corrió a cargo de César M. Arconada. Desde las páginas de *Octubre* [5], Arconada presentó a Valle como prototipo de escritor irresponsable, retórico, «admirador de los grandes gestos», arcaizante y anacrónico, «actor perpetuo del monólogo de sus arbitrariedades y de sus ingeniosidades». Excepto a él, genial creador del esperpento, incondicional partidario de las escenografías rimbombantes, a nadie, concluía —con sobrada razón irritado— Arconada, lograrían seducir ni engañar las ridículas parafernalías, encubridoras de evidentes peligros, de tramoyas, marchas y músicas que tanto agradaban al Duce.

Aún sin apagar el escándalo suscitado por tales manifestaciones, en esta ocasión los comunistas decidieron adelantarse a los acontecimientos. Y así, sin duda con el sano propósito de influir en sus declaraciones, el 24 de enero, en cuanto se corrió la noticia de los reportajes que preparaba *la Voz*, se apresuraron a insertar un breve suelto en su diario *La Lucha* [6]. Se trataba, argüían, de atajar los infundados rumores sobre el fascismo de Valle; en realidad, creo yo, fue una ineficaz manera de sugerirle que observase una conducta a tono con la imagen derivada de dicho desmentido. Mal le conocían en la redacción de *La Lucha*.

> «Me parece acertada la opinión de Benavente», comenzó. «Creo que es la única postura lícita para un hombre que, aceptando el hecho, la realidad de su existencia, y reconociendo las virtudes y defectos del fascismo y del comunismo, permanece equidistante de las dos tendencias».
>
> A pesar del mensaje comunista, o quizá precisamente por eso, la conversación había empezado casi de la peor manera posible: equiparando al fascismo con el comunismo, reconociendo que ambos presentaban ventajas e inconvenientes.

---

reprodujeron *La Vanguardia* (Barcelona, 4 de junio de 1938), y *El Mono Azul* (Madrid, núm. 46, julio del mismo año).

[4] «Don Ramón del Valle-Inclán habla de sus impresiones de Italia», en *Luz*, Madrid, 9 de agosto de 1933.

[5] «Valle-Inclán vuelve de Roma». *Octubre*, Madrid, núm. 3, agosto-septiembre de 1933, págs. 30-1.

[6] «En el café». *La Lucha*, Madrid, 24 de enero de 1934. Sec. «La Ciudad».

«Bien, don Ramón», le apostilló Alcázar, «pero España está amenazada por la derecha y por la izquierda con una dictadura, y la gente se pregunta angustiada, ¿qué va a pasar?»

Un gesto de incertidumbre se apoderó de su rostro, anotó Alcázar. La situación no estaba para bromas. Y Valle-Inclán lo sabía:

«Cualquiera sabe lo que va a pasar», musitó preocupado. «Ahora», prosiguió, «lo que yo no creo es que aquí se dé una revolución del tipo italiano ni del ruso. Cada pueblo hace su revolución y crea sus sistemas de gobierno. El fascismo es netamente italiano, como el comunismo es ruso, y sería una torpeza traspasarlos íntegros a un pueblo que ni su espíritu, ni su tradición, ni sus costumbres, ni el ambiente son propicios. Si en España llega a producirse la revolución, tendrá un carácter español, o será de tipo portugués, o africano, que son los pueblos que ofrecen más semejanza con el nuestro».

—Sin embargo —inquirió el periodista—, en Alemania ha triunfado el fascismo.

—El fascismo —contestó Valle-Inclán—, alemán tiene pocos puntos de contacto con el italiano. Casi me atrevería a sostener que no es tal fascismo. El neosocialismo alemán es en su fondo y en su forma una ambición imperialista. Mussolini llega al fascismo por un convencimiento, por creer que el socialismo había agotado sus posibilidades. Hitler crea el neosocialismo por un sentimiento de odio, por estimar que la decadencia del pueblo alemán se debe al marxismo. No repara, no analiza, si el socialismo alemán ha cumplido ya su destino, si ha llegado al término de su trayectoria. Para él sólo hay una cosa: el Imperio —que no es un hombre, sino una organización—; y, naturalmente, como el socialismo es enemigo de toda idea imperialista, contra el socialismo va, movido por un sentimiento de dominación y de poder. Le repito que no son iguales, aunque las líneas generales de su arquitectura se asemejen.

—¿Y el comunismo?

—Otra equivocación, pero no de ideario, sino de táctica. Yo no niego que pueda darse en España. Como se van poniendo las cosas, pudiera llegar a ser un hecho. Hay mucha hambre y más injusticia, y sobre todo el predominio cada vez más creciente de la clase trabajadora. Claro que, para esto, se tienen que dar otras circunstancias. Pero lo que yo censuro es que se quiera calcar la revolución rusa. Me parece una ambición pueril. En Rusia fueron posibles muchas cosas que tal vez en España no lo serían. Cada movimiento revolucionario adquiere el carácter del pueblo donde se produce. Observe usted el carácter que adquieren dos revoluciones del mismo tipo político como la francesa y la inglesa. No; no creo en las imitaciones. Y no creo por convencimiento filosófico y por experiencia histórica. Si es cierta la teoría hegeliana de que la historia es el campo de la experiencia metafísica, el lugar donde da sus revelaciones el espíritu universal, y que estas revelaciones constituyen el espíritu de los pueblos, cada pueblo se manifiesta según su espíritu, y la revolución tiene que responder a su naturaleza.

—Entonces, ¿usted cree que la revolución, blanca o roja, puede producirse?

—¡Hombre!, poder, ya lo creo. Pero no me refiero a ese punto, sino a la pretensión que algunos caudillos tienen de imitar los movimientos extranjeros. No. Si en España es inevitable la revolución, tiene que ser española, sobre todas las cosas. ¿Más honda que la rusa? ¿Más superficial que la italiana? Más española. Esta es mi posición y mi creencia. Cuanto más italiano sea el fascismo y más ruso el comunismo —ya sé que es una doctrina genérica a toda la sociedad— menos españoles serán el fascismo y el comunismo de nuestro pueblo. ¿Está claro?

—Evidente —apostilló Alcázar—. pero su posición es un poco pesimista, don Ramón.

—¿Y cómo quiere usted que sea para el hombre que desapasionadamente contempla el panorama de la vida española? Mire usted: en España es donde mejor

han estado las derechas y el clero y donde peor considerado ha estado el obrero. Y cuando se ha intentado restarles parte de sus bienes y privilegios para mejorar a la clase trabajadora, ponen el grito en el cielo. Claro que hay algunos que transigen voluntariamente; pero la mayoría son de una incomprensión feroz. Yo me he preguntado muchas veces, contemplando la actitud de nuestras derechas, qué pasaría en España si el Estado, como sucede en Inglaterra, les quitara el sesenta por ciento de sus rentas. Creo sinceramente que algunos llegarían hasta pegarse un tiro. Palabra.

También el clero está mal acostumbrado. En otros pueblos vive recluido en su iglesia, pero aquí interviene en todo. Y esto es lo grave. Porque lo malo del clero no es que sea clero, sino que el clericalismo se ha convertido en arma política. Lo que le decía a usted Benavente era cierto. Aquí no se ha podido tocar a nada que rozara con la Iglesia. Y así han ido las cosas. La Iglesia, en España, que bien orientada ha podido ser la mejor aliada del trabajador, ha llegado a hacerse odiosa para la mayoría de esta gente por sus halagos y complacencias con la alta burguesía y el capitalismo. Claro que se ha hecho rica, pero ha perdido la entraña popular, el calor de humanidad que da el contacto con las masas y, sobre todo, su ascendiente.

—Una pregunta final, D. Ramón: ¿cómo ve usted el porvenir de la República?

—Bien. Claro que lo vería mejor si no estuviera bajo la amenaza de dos fuerzas que intentan asaltarla; pero creo que unas y otras, en la hora de la lucha —si llega—, pondrán por encima de sus ideales el que debe ser común a todos: la salvación de la República y, con ella, España.

(*La Voz*, Madrid, 3 de febrero de 1934, pág. 2)

Estas declaraciones salieron el sábado. Pues bien, el lunes tronó *La Lucha* que, tachándolas de «incongruentes», amenazó: «Antes de comentarlas, esperamos que el gran escritor las autorice con su silencio o las rectifique» [7].

Resonó luego el silencio de D. Ramón, y después, al correr de los días, cobraron renovada actualidad aquellos versos de Cervantes: «caló el chapeo, requirió la espada,/miró al soslayo, fuese y no hubo nada». Los comunistas debieron recapacitar; lo mejor, a veces, es el silencio, pensarían. Palabras precipitadas o juicios temerarios al margen, Valle-Inclán, rotundo además en la segunda parte del reportaje, siempre había constituido un magnífico exponente de dignidad y entereza contra el que de ninguna manera les interesaría chocar. Su nombre, por ejemplo, jamás faltaría —ni antes ni después de este incidente— de los comunicados de denuncia o solidaridad con los perseguidos que, por desgracia, cada vez estaban haciendo más frecuentes los agrios perfiles de la situación. Reconociéndolo, a raíz de su muerte, Esteban Vega, presidente a la sazón del Socorro Rojo Internacional en España, escribió un agradecido artículo al que pertenecen estos elocuentes fragmentos:

«Pero en Valle-Inclán», decía, «había algo más íntimo, inédito para la casi totalidad de los españoles: su gesto comprensivo y generoso hacia los caídos, su ayuda a los presos, a los hombres oscuros y anónimos que luchan por una sociedad más justa y humana...

En las postrimerías de la Dictadura, cuando el Socorro Rojo Internacional actuaba en la más rigurosa clandestinidad, Valle-Inclán, en unión de un grupo de intelectuales y artistas, prestaba su generosa ayuda a nuestra organización. Después, al correr de los tiempos, ha continuado dando pruebas de solidaridad. El pequeño grupo de

[7] «Valle-Inclán». *La Lucha,* Madrid, 5 de febrero de 1934. Sec. «La Ciudad», pág. 4.

intelectuales que nos apoyaba durante la dictadura se amplió hasta convertirse en S.R.I. del Ateneo de Madrid, del que Valle-Inclán formaba parte. Cualquier petición de ayuda para los presos políticos y sociales encontró siempre en él una rápida y espléndida respuesta.

.....

Enfermo ya», continuaba Vega, «aceptó complacido la invitación para que figurase en la presidencia de honor del Comité contra la Pena de Muerte. Cuando los Tribunales dictaban innumerables sentencias de muerte, él, que había luchado por una República sin cárceles ni patíbulos para los trabajadores, colocó su valiosa firma en documentos para impedir las infamantes ejecuciones... unos meses antes de su muerte, en los momentos de mayor peligro para los condenados, cuando la reacción intentaba ensangrentar nuevamente nuestro país, aparecieron varios llamamientos con su nombre a la cabeza para que el pueblo se opusiese enérgicamente a las ejecuciones» [8].

Y es que, en definitiva, una cosa eran las marchas cómico-imperiales o las músicas pachangueras de Roma, y otra, muy distinta, el radical sentido de la justicia de nuestro autor. Ahí queda, para demostrarlo, su obra: el testimonio a la postre más válido, cuando no el único, de un escritor.

4. Unamuno: el sentir contra el vivar de un liberal —¡y a mucha honra!— decimonónico

En estos reportajes no podía estar ausente la voz de Unamuno, punto de orientación fundamental para muchos españoles desde hacía ya largos años. Recluido en su entrañable Salamanca, la entrevista fue sustituida por una cuartilla preparada al efecto. En realidad, daba lo mismo: parece cuando menos dudoso que Alcázar, en el caso de haberse celebrado la entrevista, hubiese logrado arrancarle otras palabras o alterar el monologante discurrir de su apasionado razonamiento. Gustase o no a sus interlocutores, Unamuno siempre solía decir lo que quería; ni una palabra de más, tampoco de menos. No era fácil «tirarle de la lengua».

«¿Comunismo? ¿Fascismo?, me pregunta usted», repetía Unamuno.

«¿Comunismo?», concretaba. «Hay en el español, se dice», y daba así rienda suelta a su pensamiento, «leninistas, troskistas, stalinistas, ¡qué sé yo! Muy enterados de lo que pasa en Moscú, pero no de lo que (sucede) en sus propias casas. De lo más típico, lo que hace poco propuso en las Cortes su único representante en ellas, y era que se entregue a Calvo Sotelo a un tribunal de campesinos y obreros —hoz y martillo— a que lo juzguen. ¡Inocentada mayor...! Sí, para que los seduzca y lo saquen a hombros dándole vivas, *vivándole,* que dicen los argentinos; es decir, avivándole. Y hasta hay comunismo libertario; esto es, anticomunista, que es el colmo».

Luego, de viva en viva, continuaba:

«Lo de los vivas nos trae al fascio, que no sé bien lo que es, y ellos menos. Acaso no más que un viva más». Peor todavía: «Ese es un *¡Viva la Virgen!,* solía decirse. Después, de las damas paradas: *Esa es una ¡Viva Cristo Rey!* Pronto se dirá: *Ese es un*

[8] «Valle-Inclán y la solidaridad». *Mundo Obrero,* Madrid, enero de 1936.

¡Viva el fascio! Y también: *Ese es un ¡Viva la República!* Liturgia y no fervor. Cosa de matar el aburrimiento», añadía. Un «¡Pst!» despectivo cerraba el párrafo.

Y el soliloquio, papel adelante, seguía su curso. Su reflexión se tornó aún más grave, adquirió resonancias inciertas:

Ahora que la necesidad vivida —no vivada— de una sumisa conjunción social y nacional podría traer dictadura. ¿De quién? Del más inesperado. Unos y otros se están dando a conjurar la (no el) fantasma —«pantasma» en ciertos lugares—, y cuando venga, si viene, vendrá de noche, envuelta en una sábana y sobre zancos, y le rendirán acatamiento y hasta adhesión, unos y otros; éstos haciéndose cruces y aquellos haciéndose higas, y quedaremos sólo fuera, riéndonos amargamente de todos ellos, los pocos liberales siglo XIX —¡y a mucha gloria!— que aún quedamos.

Esta nuestra actual edad española, de cuadrillas, camarillas, cabecillas, guerrillas, banderillas, gacetillas... —¡qué diminutivos tan nuestros!—, no lo es de oro, ni de plata, ni de papel, sino de calderilla y de perrillas. Y de chatarra sociológica y teológica, que no social ni religiosa. Y lo que hay de realmente serio es la pistola y de realmente ridículo el Poder. Es lo que en cifra simbólica —aclaraba— creo poder decirle». Punto final: desoladora, intuida, bullendo al fondo, encubierta, una tragedia —la de la guerra— cuya honda magnitud le helaría para siempre la voz. Liberal decimonónico, liberal decimonónico de los que con enorme dignidad podían exclamar ¡y a mucha honra!, un lamentable estruendo de vivas y terrores apagaría su vida.

5. Doña Concha Espina: «ismo» con capitular, más cultura, educación y patriotismo

Escena: sentados, frente a frente, doña Concha, egregia dama, y Federico M. Alcázar, un caballero. De ahí el tono de la conversación y los dos alborozados párrafos del comienzo, patente demostración del respeto absolutamente obligado antes de entrar en materia (en materia espiritual, entiéndase). Los exigía el buen gusto.

¡Silencio!, reclamaba Alcázar: una dama noblemente ennoblecida «por su estirpe —uno de sus ascendientes fue Tagle, virrey del Perú (precisaba)— y por su obra literaria, que con la Pardo Bazán y doña Concepción Arenal forma la más gloriosa trilogía femenina de España, va a expresar su pensamiento acerca de tan interesantes cuestiones».

El periodista, supongo, se acomodaría en el sillón, contendría el aliento. No en vano la caprichosa Fortuna le había dispensado la inmensa dicha de recoger las sin duda trascedentes opiniones de Concha Espina, Premio Fastenraht con *La esfinge maragata* (1913) y Nacional de Literatura con *Altar mayor* (1926), propuesta para el Nobel con su ilustre compañero don Armando Palacio Valdés en 1927, merecidos galardones a los que el tiempo y su trabajo añadirían el Miguel de Cervantes de 1940 (por un *Valle en el mar)* y la Cruz de Alfonso X el Sabio. Novelista de exquisito léxico y acrisolado pesimismo cristiano de fondo, «cumbre literaria» y «vida heroica», «de elegancia moral insuperable», los avatares de la vida, esto es, las miserables catástrofes del mundo literario (sin más metáforas: la quiebra de la CIAP, sinónimo, mientras funcionó, de prosperidad, bruscamente tornada, tras la bancarrota, en señal de hambre

y desamparo para tantos y aun tantísimos escritores le estaban causando penalidades sin cuento, angustias interminables. Ella, no obstante, sabía mantenerse señorial, «digna de su alta jerarquía». «Vamos a escucharla», requería, insistente, Alcázar. Aceptemos la sugerencia del periodista:

«A esas dos preguntas que usted me hace», principió, «de tan difícil respuesta categórica, no hay más remedio que sortearlas por ambages y orillas que nos dejen expresar nuestro sentimiento político. Porque más que ideas políticas, yo tengo, a este fin social, ideales y sentimientos hoy tan congelados y ausentes en la preocupación general de España».

«Sí, cierto. Pero ya usted sabe, señora», objetó respetuoso nuestro buen Alcázar, «que las masas españolas, aparte del anhelo muy legítimo de mejoramiento y de justicia social, fluctúan en esta hora crítica entre el comunismo y el fascismo».

—¿Comunismo?... ¿Fascismo? —exclamó doña Concha—. Yo añadiría, teóricamente, otro *ismo* a la novedad relativa de esos dos. Otro muy viejo, con una capitular enorme: el Cristianismo. Y diría que entre los tres, considerados verticalmente desde la máxima altura de su esencia, hallo una relación espiritual, que, de tan humana, hermosa y pura, me parece casi divina. Tal vez con escándalo de esa terrible religiosidad rutinaria y española de los que no sienten la verdadera religión de Cristo».

Tan tremenda afirmación le permitió plantearse la siguiente pregunta:

«¿Pero dónde están las criaturas que realicen aquella formidable ilusión?»

La responsabilidad o el compromiso no hay que buscarlos en los interrogantes, simples pretextos en demasiadas ocasiones; están en las respuestas:

«Cuantas tentativas se quieren acercar», explicaba nuestra novelista, «siquiera con muy remota semejanza, a tal propósito, se nos convierten en una caricatura, en un fracaso escarnecedor. Tenemos reciente en España el triste ejemplo de esto que digo y la fuerte reacción provocada por aquel simulacro torpe y burdo, imperdonable sobre todo por lo lleno de egoísmos, pasiones y codicias, en absoluto incompatibles no ya con la utópica igualdad humana, sino con la muy lícita y bella fraternidad de los hombres, que siquiera como ensayo pudo llevar a la práctica el nuevo régimen sólo con un poco de cultura, de educación y patriotismo».

Palabras en parte casi enigmáticas, o al menos confusas. Pero Concha Espina aclaró en seguida su significado: Del ideal a su realización, venía a decir... paciencia Paciencia y educación; nobles capitanes, paradigmas de virtud: eso era lo que hacía falta. Y, mientras tanto, fascismo y comunismo, movimientos en los que doña Concha distinguía «hondas raíces cristianas», a vivir, matando el rato: los siglos, en la etérea región de «las promesas». No lo deduzco, son sus palabras:

> No existen en España, a juzgar por el infeliz testimonio, esos primeros elementos para un buen combate radical y civil. Y habrá que esperar que el pueblo se eduque antes de querer imponerse, de sustituir la noble libertad por el vergonzoso libertinaje y el excelso arte constructivo por la irredenta destrucción.
>
> Nos hacen falta, en primer término, capitanes que den la norma de la conciencia y la generosidad y levanten los dechados del caudillo a la sublime categoría de lo heroico.
>
> Mientras este milagro se produce aquí, dejemos al comunismo y al fascismo, tan semejantes en sus hondas raíces cristianas, vivir en la región de las promesas.
>
> Lo urgente y sagrado para nuestra conducta española es contribuir a los cimientos

de esa educación ineludible que necesita la clase proletaria, de la cual formamos hoy parte los escritores.»

Ya desrealizada la situación, lanzada pues de disquisición tópica en disquisición típica, la doblemente ennoblecida dama no podía perdonar aquello de la España «invencible» y «redentora» ni tampoco dejarse en la recámara eso de «los mares caminos de romería hacia otro mundo». Se acordó, lo dijo:

«Hay que trabajar mucho en ese empeño, con optimismo y desinterés que equivalen al amor, para que se edifique en España un nacionalismo estimulante, sin xenofobia ni monomanía racista, sino a estilo nuestro, al gran estilo de la patria redentora que nos cupo en suerte y exalttar sus virtudes maternales con una fe inmensa, como la suya cuando abrió en lo incógnito de los mares caminos de romería hacia otro mundo.

Así podremos "todavía" creer en la democracia actual, heredera de aquel prodigio español; una democracia sin ficciones, como la del Parlamento, entre otras muchas. (Véase: "Un hombre, un voto...") (O una mujer, que es lo mismo).

Así, los que somos con angustia fatalmente individualistas, dentro de nuestra voluntaria inclinación a la comunidad de los hombres, podremos creer en el advenimiento de una España invencible y única..., aunque siempre disuelta, para las congojas del espíritu, en una multitud de soledades.»

Alcázar, enmudecido desde su primera y única objeción, añadió la firma. ¿Qué podía ocurrírsele al hombre? Su reportaje, presidido por una hermosa fotografía de la novelista, ocupa la parte central de la cuarta página del popular diario *La Voz* del día 16. Alrededor, simbólicamente, sólo libre la parte superior: la de las nubes, duras noticias de la amenazante y crispada realidad: robos (en Madrid, aquella misma noche, grupos de jóvenes sin trabajo habían asaltado diversos establecimientos de alimentación), rumores de huelgas, fatales accidentes, atracadores muertos por disparos de la Guardia Civil, inquietantes disensiones entre Francia y Alemania a propósito del desarme. ¿Qué pensaría, qué sentiría doña Concha al contemplarse en tan amarga compañía?

6. Armando Palacio Valdés o la pasión por el orden

Para concluir esta serie de reportajes, Alcázar pensó en Palacio Valdés, escritor ideológicamente afín a Concha Espina, nominado con ella en 1927 para el Nobel. Antiguo director de la *Revista europea* (en 1876), y autor, en colaboración con Clarín, de un libro titulado *La literatura en 1881*, al que aportó páginas sarcásticas y comentarios hirientes, tras moderar sus iniciales ímpetus, don Armando había llegado a convertirse en un acreditado paladín del conservadurismo. Su reverencial sentido de la autoridad, incluida la más ilegítima: la de los golpistas, le llevó, por ejemplo, a protagonizar un lance franca (y hasta franquistamente) inédito: en 1924 abandonó airado la presidencia del Ateneo en protesta por los ataques que sus socios dirigían contra Primo de Rivera. En consecuencia, a nadie sorprendería su pretendidamente arcangélica apología del fascismo: «Ignoro en qué consiste el *fascio»*, comenzó. Y se

enzarzó después en una breve disquisición perogrullesca: «Parece que es una voz italiana que significa el régimen de gobierno que actualmente impera en Italia». Después, efectuada tan sutil aclaración, pasó, sin ambigüedades, a lo suyo: «Como periódicos y viajeros se hacen lenguas del orden, bienestar y prosperidad que allí reinan, debo pensar que el régimen no es malo y desear para España algo semejante».

En cuanto al comunismo, don Armando coincidía con doña Concha: «ideal cristiano», así, como suena, y, por supuesto, de la misma forma que cualquier otro ideal, irrealizable:

> «En cuanto al comunismo, es un ideal cristiano que todos los cristianos debemos amar y apetecer. Puesto que los hombres somos hermanos, entre nosotros no deben existir desigualdades irritantes. Pero no hay que olvidar que es un ideal, y los ideales no se realizan en la tierra. Es condición precisa para que el comunismo sea un hecho que los hombres nos despojemos del egoísmo, que seamos por entero espirituales, que no amemos los goces de la tierra y sólo pensemos en el cielo. ¿Es esto factible? Por excepción lo ha sido entre un número muy reducido de humanos. Los monjes de San Bruno y San Bernardo lo han practicado, y en algunos conventos se practica todavía. Mas nadie que esté en su juicio puede imaginar que sea posible en toda la sociedad humana. El egoísmo es congénito con nuestra naturaleza. Sólo por milagro, y bajo el imperio de una exaltación religiosa, lograremos desprendernos de él.»

Esto, claro está, en cuanto al noble ámbito de las ideas se refiere. ¡Al diablo con los comunistas de carne y hueso!:

> «Los que hoy propagan el comunismo, lejos de hallarse bajo ese imperio, reniegan de Dios y del alma, sólo admiten la materia y consideran a los hombres como otros tantos animales», afirmaba rotundo. «En este caso», peroraba, «el comunismo es la vuelta a la barbarie. Faltando el estímulo del interés personal, sólo los santos son capaces de trabajar con eficacia».
>
> «La caridad», aseguraba, «es la única palanca que puede levantar el mundo hasta la dicha. Los caudillos del socialismo y el comunismo son apóstoles del odio. Por eso, aunque tengan razón en el fondo, han fracasado en todas partes». «Aunque tengan razón en el fondo»: patética confesión que, parafraseando al cáustico Goethe, parecía preferir la injusticia al desorden.

A no ser que se me hayan escapado otras respuestas, la de Palacio Valdés, publicada el veintidós de febrero (pág. 2) puso fin a los reportajes de Alcázar sobre «¿Fascismo o comunismo?». Es una auténtica lástima que la serie sólo abarcase las opiniones de unos escritores cuyo tiempo, tanto por edad (Concha Espina, con cincuenta y siete años, y Palacio Valdés, por encima de los ochenta, enmarcaban a Pío Baroja, Benavente, Valle Inclán y Unamuno, todos ellos con más de sesenta), como por formación (liberal, o conservadora, pero decimonónica), ya había pasado. Eso supuso dejar en bloque sin voz a los novecentistas, el grupo del 14, la llamada generación del 27 y a la joven promoción de la República. Sus respuestas, no cabe duda, hubiesen sido bastante más conflictivas. Quizá por eso las eludiese *La Voz*, periódico tibiamente republicano, liberal y moderado, pensado y escrito para el gran público.

GONZALO SANTONJA
Conde de Sepúlveda, 1.
SEGOVIA.

Dos exposiciones modélicas: Cézanne y Munch

1.º Similitudes y contrastes

Un feliz azar hizo que se celebrasen, simultáneamente, en Madrid las dos grandes exposiciones retrospectivas de Cézanne y de Munch, con un total de 77 obras (entre ellas 54 lienzos) la del primero y con más del doble la del segundo. Los más importantes museos y colecciones particulares de todo el mundo colaboraron en ambas y las selecciones fueron acertadas y suficientemente representativas de todas las etapas y problemas que se plantearon en radical soledad, tanto Cézanne como Munch. Por muy diferentes que sean el uno del otro, no tan sólo coincidían estos dos precursores en su soledad, en su miedo al eterno femenino y en su desconfianza a los elogios ajenos. También coincidieron en su entrega fanática a la pintura, en haber influido profundamente en el futuro inmediato, en la perennidad de sus búsquedas, que se prolongaban algunas durante largos decenios, y en la intensidad de sus depresiones cuando se adensaba la hostilidad o la incomprensión de su contorno más inmediato o creían haber perdido el norte en algunos de sus objetivos profesionales. Ambos tenían, además, una clara conciencia del valor de la pintura que realizaban, unida a una profunda timidez y al temor a no saber enfrentarse con el debido éxito a los problemas de tipo humano o familiar que surgían a menudo en sus vidas. Se hallaban, en líneas generales, al borde ambos de la neurosis, pero eran clarividentes respecto a su labor profesional y, si se mostraban huraños, era como defensa ante su exceso de sensibilidad y no a causa de una valoración negativa del mundo o del ser humano.

El mayor contraste entre Cézanne y Munch está en la propia pintura, pero nunca en la entrega ascética con la que la realizaban. De Cézanne es lícito afirmar que inventó el cubismo un cuarto de siglo antes de que dicha tendencia hubiese recibido su nombre. De Munch, que excluido el precursor Goya, fue el más grande expresionismo de todos los tiempos. Ambas afirmaciones deben, no obstante, ser matizadas. El cubismo que Cézanne inventó y que se hallaba ya definido en algunas de sus «sentencias», no era exactamente el mismo que, en el segundo decenio del siglo XX, codificaron Picasso y Braque. A lo que aspiraba, primordialmente, Cézanne era —según sus propias palabras— a «hacer del impresionismo algo tan sólido como la pintura de los museos» y a «tratar —para poder conseguirlo—, la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono, todo puesto en perspectiva de modo que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un plano central». Dijo, también, que «a nosotros los hombres, la naturaleza se nos presenta más en profundidad que en superficie» y que «pintar no consiste en copiar servilmente el mundo objetivo, sino en captar una armonía entre relaciones diversas y trasponerlas en su propia gama, desarrollándolas de acuerdo con una lógica nueva y original».

De las antecedentes afirmaciones de Cézanne, y más aún del estudio detenido de sus obras, se deduce que, a pesar de su enorme capacidad de análisis, lo que perseguía en todo instante, era la síntesis de la luz, el color y la forma y una perfecta organización de los volúmenes y del espacio pictórico. No necesitó atravesar una etapa

analítica como los futuros cubistas de hacia 1910, ni desdobló nunca en su madurez los planos de los objetos sin dirigirlos hacia otro plano central, ni empobreció programáticamente el color, como hicieron en su momento de análisis exhaustivo sus herederos. Tampoco, cuando consiguió en las diversas versiones de los «Jugadores de cartas», en varias de las «Bañistas» y en muchos de los bodegones su síntesis total, lo hizo sin olvidar que la naturaleza se nos presenta siempre en profundidad, y le tenía un instintivo horror a la pintura plana y, muy especialmente, a la de Gauguin. Braque y Picasso fueron, en principio, fieles a su espíritu, pero lo reelaboraron de acuerdo con sus intransferibles características temperamentales. Lo correcto sería, por tanto, afirmar que es verdad que Cézanne inventó, en cierto sentido, el cubismo, pero que quienes lo reinventaron como un momento de transición en la evolución de las formas y no como el logro definitivo que el precursor creía que era, fueron Picasso, Braque y Juan Gris. Lo que sí es indudable es que, de igual manera que cuando Cézanne reaccionó contra la disolución de los objetos en la luz, no por eso dejó de incorporar a su propia pintura las más importantes conquistas impresionistas, así su rigor y su seriedad en la organización del espacio pictórico, lo mismo que la de sus herederos más directos, no cayó en el vacío, sino que constituye una constante ya irrenunciable en muchas de las tendencias actualmente vigentes.

La reacción de Cézanne contra el impresionismo fue una de las posibles, pero no cabe olvidar las de Van Gogh y Gauguin. Este último reaccionó en beneficio de la melodía de la línea y del «color arbitrario y puro y el arabesco deformado», tan caros luego a los Fauves y muy en especial Matisse. Van Gogh, por su parte, es uno de los más grandes preexpresionistas posteriores a Goya, pero sin renunciar por ello al airelibrismo impresionista, ni a la nitidez del color. Sus densidades de materia se adelantaron a algunos logros informalistas y sus estrías paralelas constituyen una premonición de algunos de los logros más ambiciosos de Munch. No fue, por tanto, Cézanne el único pintor relacionado con los impresionistas (incluso participó, cuando contaba 35 años, en su primera exposición colectiva, celebrada en 1874) que se dio cuenta, tempranamente, de que esa tendencia había terminado hacia 1880 su ciclo evolutivo y que era preciso salvar sus conquistas, pero integrándolas en el contexto de unos nuevos supuestos. Fueron éstos, en el caso de Cézanne, los relacionados con el rigor de la estructura compositiva y volumétrica, pero, no por ello, dejó de aclarar, día a día, el color, ni de pintar al aire libre, ni de emplear a menudo una factura en comas, próxima a la impresionista, ni de fundir en una sola, rica y gozosa unidad de expresión la materia, el color y la luz. No arrojó, por tanto, por la borda, ninguna de las conquistas consolidadas en el impresionismo y en toda la tradición no académica. De igual manera que en el campo de la ciencia, ningún físico duda de que la teoría de la relatividad no arrumbó por obsoleta la de la gravitación universal, sino que la integró como un caso particular de otra más general, así cabe afirmar que la síntesis cubista de Cézanne no arrumbó las grandes aportaciones impresionistas, sino que éstas —las idóneas para lo que pretendía— se integraron en la nueva unidad que él había creado.

El caso de Munch es estilísticamente menos complicado, pero hay aquí un equívoco inicial. Toda obra de arte, incluso la tan construida de Cézanne o la más

rectilínea abstracción geométrica, expresa, necesariamente, algo y, en dicho sentido, tan expresionista es cualquier otro pintor como Munch. Ese algo que toda pintura expresa es un complejo extensísimo de vivencias personales y colectivas. Unas veces predomina en la obra el espíritu racionalista, otras el desgarramiento interior, otras el afán de lucha y, siempre, la manera personal como el espíritu de una época se personaliza a través del temperamento, el ambiente, la educación, los recuerdos, etcétera, del autor de la obra. ¿Resulta lícito, por tanto, que se le llame expresionista a una tendencia? En principio sí, y no tan sólo por tratarse de un término justamente aceptado, sino porque se sobreentiende que el pintor expresionista es aquel que pretende expresarse (o que, sin pretenderlo, se expresa) con una mayor viveza, intensidad, desgarro, etcétera, y todo ello a causa de que las condiciones de su carácter y sus vivencias personales así lo exigen. Aceptada esta convención, se puede llamar expresionistas a estos pintores de la fogosidad y el desgarro, pero sin olvidar que también los no expresionistas expresan, en sus obras, su propia alma y la de su época y su ámbito geográfico-cultural.

Hay una pregunta que constituye un obligado corolario de los párrafos inmediatamente anteriores: ¿Qué es lo que expresan estos pintores a los que, por antonomasia, se denomina «expresionistas» a diferencia de todos los restantes que también expresan en sus obras su propia alma y el mundo que los rodea? La respuesta es que un expresionista puede expresarlo todo, pero siempre de una manera más incisiva, intensa, conturbadora, etcétera, que cualquier otro pintor. Sentado esto, que constituye hoy un lugar común en la crítica e historia del arte, es preciso dividir a los expresionistas en dos grandes variantes, en una de las cuales —la germánica y nórdica— predomina la expresión del mundo interior del propio artista, en tanto en la otra —más habitual en el mundo de habla hispana—, lo fundamental es la búsqueda del carácter último y más dramático de los acontecimientos, del mundo exterior.

No es frecuente que ambos tipos de expresionismo coincidan en un mismo artista, pero hay algunos casos contados en los que así sucede. La más notoria de estas excepciones es la de Goya —expresionista antes del nacimiento oficial del expresionismo— quien es un gigantesco expresionista del mundo exterior (o del carácter de situaciones, seres y objetos) en sus incisivos retratos de Fernándo VII o en sus dramáticos grandes lienzos «La carga de los mamelucos» y «Los fusilamientos de la Moncloa» y un expresionista de su mundo interior en la serie alucinante de las «Pinturas negras» de la «Quinta del Sordo».

Munch, el angustiado y desprotegido Munch, pertenece, de manera radical, a este segundo tipo de expresionistas y es, por mucho que a veces pretende velarlo, el más nítido y desgarrado de todos ellos en su confesión compulsiva. Tan sólo su precursor Van Gogh, se desgarraba con una tragedia igualmente intensa, pero su confesión es menos absorbente y compatible muy a menudo, con un paladeo de la riqueza variopinta del mundo, que en Munch —por muy jugosa y colorida que sea su pintura en cuanto pintura— se da en escasas ocasiones. Dentro de ese encierro en sí mismo que caracteriza en todo a Munch, ningún otro expresionista lo ha superado ni en calidad, ni en adecuación perfecta entre aquello que deseaba expresar —una nueva coincidencia con Cézanne— y los medios pictóricos utilizados para conseguirlo.



El hijo del artista, 1885. Dibujo. Alex Hillman Family Foundation. Nueva York.

Cézanne poseía el instrumental técnico y estilístico más idóneo para darle forma pictórica al orden sensible de la razón y Munch el más dramático e insustituible para dársela a su agonía interior y a su prolongado grito de angustia. Por eso eran tan diferentes en su pintura y por eso también tan parecidos en tantas vivencias y problemas más hondos. Ahora, tras esta imprescindible visión introductoria, podemos entrar ahora en una somera reseña de algunas de las obras presentadas en ambas exposiciones.

2.º Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-1906), en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Durante los años que fui director del museo en que se celebró la exposición de Cézanne, y muy especialmente mientras realicé su montaje inaugural, tuve la suerte de contar con un excelente equipo de conservadoras, que facilitaron grandemente con su entrega y su capacidad la labor que me había sido encomendada. Una de estas colaboradoras, premio extraordinario de carrera y de doctorado y número uno en su oposición, era Paloma Esteban Leal, conservadora-jefe de pintura, en el citado museo. Cuando recibí la primera noticia de que se preparaba una exposición de Cézanne y de que la comisaría de la misma y directora del extenso y erudito libro-católogo, sería Paloma Esteban, tuve la seguridad de que esta ambiciosa iniciativa constituiría un gran éxito para el museo. Así sucedió, en efecto, pero la importancia de la exposición y todo cuanto Paloma Esteban consiguió realizar con un agotador sentido de responsabilidad, superó mis previsiones más optimistas. Más de doscientos mil visitantes acudieron a la exposición, la crítica internacional subrayó la importancia excepcional de la misma y varios periódicos y revistas especializadas de todo el mundo, recordaron que ésta de Madrid y la de Tokio de 1974, fueron hasta ahora las dos más importantes y mejor seleccionadas exposiciones de Cézanne celebradas fuera de Francia. Excluidas «Las grandes bañistas», del museo de Filadelfia, que no fue posible obtener a causa de que su gran formato hacía imposible el traslado, ninguna de las obras de Cézanne que se consideran imprescindibles para un estudio sistemático de su evolución, se hallaba ausente de la muestra. Los hitos fundamentales en el hallazgo de un nuevo orden compositivo, obtenido con un encabalgamiento de triángulos y rectángulos, patente, con diversidad de aproximaciones a la meta definitiva, en las composiciones con figuras, búsqueda culminada en los interiores en los dos lienzos de «Los jugadores de cartas», de los museos Metropolitano de Nueva York y Jeu de Pomme, de París, ambos de 1890-92, y al aire libre en «Las grandes bañistas» de 1898-1905, figuraban en la exposición. Faltaba tan sólo, tal como antes adelantamos, la obra últimamente citada, pero no algunos de sus bocetos, ni los más importantes entre los abundantes cuadros en los que, desde tres decenios antes, había ido dando Cézanne su respuesta a ese problema estructural, y a su compartimentización del espacio abierto en profundidad sobre un cañamazo geométrico invisible, recubierto de color-forma y de color-luz en unidad indisoluble. Cabía ver, también, cómo la factura de Cézanne era premiosa en algunas de sus primeras obras, de notable densidad matérica «preinformalista» muchas de ellas, y como se fue aligerando —en un proceso paralelo al del

aclaramiento del color y al de la superación de los contrastes tenebristos, aprendidos en los años mozos en el museo de Aix—, hasta conseguir una alígera trasparencia con luminosidades irradiadas, a veces, desde las profundidades del campo pictórico. El secreto de esta luminosidad interna radicaba en las nuencias sutiles del color.

También los orígenes, con los influjos de Delacroix en algunos bodegones y composiciones de ordenación concéntrica, se podían seguir paso a paso en la exposición madrileña. Lo mismo cabe decir del retrato, relativamente preexpresionista en los momentos iniciales e intermedios y despojado y con serenidad inestable, hábilmente sugerida, en los de plenitud. No faltaba, por tanto, en esta exposición modélica ninguna de las modalidades, momentos y temáticas de Cézanne y todo fue en ella una auténtica fiesta para la gozosa sensualidad de la mirada y para el orden austero de la razón.

3.º Edvard Munch (Löiten, Noruega, 1863-Ekely, Noruega, 1944), en las «Salas Pablo Ruiz Picasso»

Había en esta exposición obras de todas las épocas de Munch y figuraban también todos sus procedimientos. Como buen expresionista, sentía Munch un notorio interés por el dibujo y el grabado y ambos figuraban profundamente en todas sus modalidades. La parte más importante la constituían, a pesar de ello, los lienzos, con obras tan representativas como la versión de *El grito,* de 1893; *Pubertad,* de 1914, y *Mujeres en el puente,* de 1935. En una muestra tan extensa, la misma extensión facilitaba una mejor captación de las características esenciales de su pintura. Las más inmediatamente perceptibles eran el espanto, el horror, el miedo, la sensación de desvalimiento, todo cuanto puede hacer que un expresionista lo sea hasta la exacerbación y el paroxismo. Factura, color, ritmo, se adaptan a todo cuanto el pintor sentía una necesidad imperiosa de comunicar. Las largas pinceladas paralelas; los ritmos llameantes; la intensidad angustiosa del color —en especial en las obras anteriores a 1910— y su utilización con intenciones simbólicas y no exclusivamente pictóricas; las sinuosidades serpenteantes en interminables, angustiosos, ansiosos ritmos de repetición; la densidad de la materia, de la que emerge dramáticamente una luz acongojantemente irreal y la sensación de asedio a que se hallan sometidos sus agonistas y —sobre todo— el propio pintor, todo era evidente e impresionante en la totalidad de las obras expuestas. El protagonista de todas ellas y no tan sólo de los abundantes autorretratos es Munch, Munch, siempre Munch y siempre de mano maestra y con una autenticidad insobornable.

Tan sólo una vez huye un poco entre las obras expuestas de esa preocupación única: Es en *Trabajadores de vuelta,* obra de gran formato y factura raída, en la que unos atisbos de realismo social interfieren con esa su única preocupación permanente. La obra «ilustra» el compacto poder de unas masas que empiezan a adquirir conciencia de clase y que luchan de manera violenta —su sola presencia es ya una llamada— para obtener la justicia a la que tienen derecho. Incluso en los retratos, aunque en este caso de manera menos marcada y sin que Munch descuide la captación del carácter del efigiado, sigue siendo el pintor, ya que no el protagonista absoluto, sí el coprotago-

nista de casi todos ellos. Son habitualmente de cuerpo entero y es muy posible que Munch haya proyectado sobre los problemas reales o supuestos del personaje, algunos de sus muy reales y acuciantes problemas.

Hay, es cierto, algunas interferencias, que hacen que el expresionismo desmelenado, pero no por ello falto de rigor pictórico, no siempre nos lo ofrezca Munch en estado puro, sino amalgamado con ecos de otras tendencias. Así acaece en un delicioso dibujo que tituló «Celos», culminación de una serie de delicado arabesco en torno a dicha vivencia. Es una mezcla del mejor espíritu «decadentista» a la manera modernista de Gustavo Klimt y de las preocupaciones personales del propio Munch. Lo mismo acaece con algunos fragmentos de pintura plana, en los que la sombra de Gauguin, no demasiado alejada de la de Klimt, al fin y al cabo, interviene con su ornamentalidad y su sometimiento a un ritmo diferente en la construcción de varios lienzos que no por ello dejan de ser muy munchianos en su desesperación impotente.

En algunas obras la intensidad de la sensación de hallarse perdido en el mundo, el desconcierto atónito y la soledad lancinante, son compatibles con una inmensa y tal vez desilusionada ternura. El ejemplo más significativo de este tipo de pinturas lo hallamos en «Pubertad», de 1914, una de las máximas joyas de la exposición. Aquella niña desolada, sentada al borde de su cama y aquel mirar hacia adentro de ella misma en aceptada agonía, están captadas con todos los recursos precisos y —cosa no muy frecuente en Munch— con un casi total despojamiento. Parece que por un instante ha salido el pintor en ésta y en otras obras de espíritu similar, del mundo de la epopeya germánica, para penetrar en el de la tragedia ateniense.

En algunas otras obras de Munch, el personaje enloquecido se halla sobre un puente o varios personajes esperan algo en un puente o al lado de un puente. Sabido es que dada la rica polisemia del puente, puede éste significar en el psicoanálisis profundo la esperanza del ser aprisionado de pasar a la otra orilla e iniciar en ella, igual que acaece en el simbolismo del viaje, una nueva vida menos torturada que la que entonces había sufrido, pero también es frecuente que el puente simbolice el horror a lo desconocido y la manera como el ser humano en soledad agónica, se aterra ante lo que le puede esperar al otro lado y ante las fuerzas inconscientes que tienden a aflorar con mayor peligrosidad en cada nueva situación. Esta polarización del símbolo debía existir intensamente en Munch, hombre sujeto a fuertes depresiones que exigieron alguna vez un largo tratamiento médico. Entre las obras incursas en esta simbología ambivalente, cabe destacar en la exposición comentada «Mujeres en el puente», de 1935, y «El grito», de 1893. La inicialmente citada la pintó Munch a los 75 años de edad, cinco antes de su muerte. Algunos de sus problemas eran aparentemente menos acuciantes y la obra es limpia en su trasfondo cromático denso y sin exceso de dramatismo. No se sabe si las mujeres esperan en la esperanza o en el temor, pero existe un principio de aceptación.

En «El grito», de 1893, obra pintada a sus treinta años, el horror es el protagonista. El personaje único se para en medio del puente y se tapa ambos oídos con sus manos convulsamente apretadas. Los ritmos de repetición de las pinceladas larguísimas; la utilización simbólica de un cromatismo inhabitual y ardiente; las órbitas sin ojos y la torsión de la figura, todo tiende a patentizar con gran sobriedad de fondo

el cierre de todos los caminos, la inanidad de todo quehacer humano y la imposibilidad de toda real comunicación en el amor o en la ternura. El absurdo de nuestras propias sensaciones internas y el desorden del mundo, unido a un desamparado temor a la muerte y a la malevolencia del contorno natural y humano, proyección última de todas las potencialidades destructivas reprimidas en el inconsciente del personaje y del propio pintor, constituyen el tema angustioso de esta obra maestra. No creo que haya otro símbolo mejor que el de este grito de horror, para patentizar cuanto hay de destructivo en el ser humano y en la presión de un inconsciente cruel sobre una conciencia disociada. Munch y su personaje son cada uno de ellos su propia víctima y su propio verdugo, pero ambos proyectan sobre el mundo exterior y sobre otros seres humanos los no domesticados demonios de su inconsciente individual. Una obra tan temprana, nos parece, no obstante, el testamento humano de Munch. Nació, sufrió, vivió y murió como todos nosotros, pero en soledad radical a pesar de su triunfo no demasiado tardío en Germania y Escandinavia. Constituye en este aspecto un contrapunto de Cézanne, quien luchó también a brazo partido consigo mismo y con sus propios problemas, pero logró al fin y al cabo imponer en su vida ese precario orden de la razón que a Munch, más disociado e instintivo, le fue casi siempre negado.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
MADRID-2

Goethe y Freud

I

Goethe es el autor más citado por Freud, aunque éste sólo le haya dedicado un estudio, basado en un pasaje de *Poesía y verdad* y dirigido a la biografía de Goethe más que a su textualidad. Hay, pues, una impregnación goetheana en Freud, gran lector de los clásicos, que puede rastrearse visiblemente, mucho más que otras, como las de Schopenhauer y Nietzsche, evidentemente más decisivas como «influencias» y de reconocimiento esquivo o tardío.

Tal vez lo más agudo del goethismo freudiano sea que el joven Freud decidió estudiar medicina oyendo la lectura de un texto de Goethe sobre la naturaleza (el texto es apócrifo y se debe al goetheano suizo Tobler, pero estas borgeanas atribuciones erróneas suelen ser las más fecundas). La elección era un destino: decidirse a favor de la medicina a partir de un poeta, en pleno sarampión positivista, es mucho decir. Eran los años de Haeckel, de Wundt, de Helmholtz, de Feschner. Freud prefirió a Goethe. Desde entonces, batallarían en él un darwiniano que se aburre y un goetheano que intenta divertirlo.

Goethe significa un respingo frente al positivismo. Este, ante la naturaleza, tomaba la actitud segura y distante de la ciencia, denunciando la presencia de regularidades inmutables con fuerza de ley que consagraban la observación empírica y la infalible inducción. Goethe, en cambio, era un panteísta naturalista, un hijo de la Madre Naturaleza a quien, incestuosa y deleitablemente, ella dejaba indagar sus secretos. En todo se veía a Dios, porque Dios lo era todo. En un hueso, en una mariposa, en una tempestad, en una mujer, ¿qué no conservó el viejo Freud de aquella fascinación juvenil de Freud por el panteísta Goethe? ¿De dónde surgía su confianza en que el discurso, de alguna manera, siempre le diría algo al escucha atento? ¿Qué es este discurso freudiano, que está en todas partes y en ninguna y que siempre habla y nunca termina de decir?

2

En el siglo XIX se puede entrar de la mano de Goethe, que era un hombre del XVIII, y se puede salir de la mano de Freud, que es un hombre del XX. Goethe fue el último ilustrado que nos sitúa a las puertas del romanticismo. Freud, el último romántico que nos sitúa a las puertas de una nueva ilustración. Goethe viene de la ilustración, femenina y paterna (luminosa y amiga de la ley y del principio de individuación). Freud viene del romanticismo, masculino y materno (tenebroso y amigo de la transgresión y de la indistinción). Van hacia sus contrarios, porque sus contrarios los integran, porque somos aquello que se nos opone.

En la refundación de una ilustración moderna hay una de las grandes empresas de Nietzsche, que es el puente entre Schopenhauer y Freud, así como Goethe es el puente entre Kant y Schopenhauer. El sentimiento infinito del romanticismo, su interés por lo materno y oscuro de la vida, por el instinto, por el impulso, por el derecho matriarcal, por la madre patria, Klages y Bachofen, es mirado con las perfiladas categorías de la ciencia natural positivista. Ambos extremos se ponen en crisis. Un médico que intenta curar a unas histéricas piensa en el *Willen* schopenhaueriano y en el *Eros* platónico y en esa lucha incierta se instala el psicoanálisis. También Goethe, en sus gabinetes de ciencias naturales, pensaba en Spinoza y hasta en la pansofía barroca y en la cábala. Y en esa lucha incierta trataba de instalarse la dialéctica.

3

Goethe dice por allí que en el mundo todo lo que no es amor es hambre. Platón ya había tratado del amor en una conversación de sobremesa, un *after dinner* como esos que hoy dedicamos al whisky y a la música grabada. Eros en el Agape. Y Schiller escribe en *Los sabios del mundo:* «Esperando que la filosofía sostenga el edificio del mundo, la naturaleza lo mantiene con el hambre y el amor.»

Freud también tomará, en cierta etapa de sus investigaciones, el hambre como modelo del amor. El hambriento dice: «Porque te voy a comer, porque satisfarás mi hambre, te amo.» El enamorado dice: «Porque te amo, te voy a comer.» Aparentemente, el impulso de hambre es de conservación y el impulso erótico es objetal. Uno

se dirige del sujeto al sujeto, hacia «adentro», y el otro, del sujeto al objeto, hacia «afuera». Pero esto es mera apariencia, como Freud mismo advertirá, pues el hambre define y elige sus objetos y se dirige a ellos, de modo que es un impulso también erótico. Eros es Agape y viceversa.

El verdadero dualismo impulsivo no es hambre/amor sino amor/muerte. «Porque voy a morir te deseo y me das hambre» podría ser la fórmula más o menos final de la pulsión freudiana. Lo cual viene a coincidir, aproximadamente, con los tres consejos del Meister goetheano: «Acuérdate de vivir, de errar y de morir.»

4

Todo el siglo XIX se preocupa por lo inconsciente más allá de lo que este concepto tiene de meramente topográfico. El XVIII tenía de lo no-consciente muy mala impresión: cuando la razón se dormía, soñaba con monstruos. A veces le bastaba descabezar un sueño o distraerse. Esto a lo cual la conciencia no podía llegar porque su mirada no era suficientemente aguda, o porque la nublaban las sombras del sueño, era lo no-consciente. Un espacio superficial, la geografía vedada a la conciencia.

Pero cuando Hegel dice que los hombres hacemos la historia sin saberlo, o cuando Marx dice que el fetichismo de la mercancía nos impide ver claro que producimos el valor de las cosas (también sin saberlo) están señalando que, por debajo de aquello de lo cual no somos conscientes, hay una fuente de energía, nada menos que la productividad de la historia misma. Y como hontanar energético, productivo, económico, origen de signos a descifrar. Acaso Freud no haya hecho otra cosa que proponernos la lectura de esos signos privilegiados. Nada menos. Porque la otra posibilidad era la de deslizarnos hacia una metafísica de lo inconsciente, como la propuesta por Eduard von Hartmann.

Lo que viene a sugerirnos Freud no es que nos pongamos a divagar por el espacio del inconsciente en sí mismo, incognoscible, sino que estudiemos su manifestación en el discurso. No una metafísica del inconsciente, sino su fenomenología.

Algo de esto, del hacer sin saber que se convierte en saber a partir del hacer, también había sugerido Goethe al final de los *Años de aprendizaje*. Wilhelm Meister ha corrido tras las burras, como Samuel, y no las ha encontrado. En cambio, ha dado con un reino. «Desconozco el valor de un reino, pero sé que he experimentado una dicha que no merezco y que no cambiaría por nada del mundo», concluye Meister.

Ahora bien, ¿qué deseaba Meister? ¿Las burras o el reino? ¿Creía desear las burras y, en verdad, deseaba el reino sin saberlo y no lo supo hasta que lo tuvo? ¿Deseaba las burras y tuvo que conformarse con el reino? ¿Es el hacer la medida del saber? ¿Verum factum est?

De todos modos ni las burras ni el reino sacian. Los maestros suben a las cumbres y allí encuentran la niebla, entre cuyos intervalos erráticos hallan paisajes diáfanos en los que ocurren sus enseñanzas, pero la vida del sabio es una suerte de vagabundaje por la niebla, con paréntesis despejados.

En una figura repetida, Goethe dibuja la vida como un camino al que una mano

poderosa oculta la meta. O sea que no es un camino, sino un intento de vía de acceso a algo que no sabemos qué es. No hay camino, se hace camino al andar, dirá Antonio Machado.

Otra figura goetheana es la vida como un tejido, un velo que recibe luz de una fuente que está oculta, precisamente, por esa textura. Nos alumbra una luminosidad crepuscular, acaso de amanecer. Los hilos se entretejen, se confunden, a veces se cortan y hay que anudarlos. Las Parcas sabían de esto. Los psicoanalistas, se supone, también. La escucha analítica es una sesión de tejido. Hay cuatro manos y un solo ovillo. No hay dibujo previo. Se hace camino al andar. Se hace dibujo el entretejer.

5

En otra figura afín, Goethe, insistiendo en la vida como un camino, señala dos clases de viajeros: los desatentos y seguros, que van a pie o en coche sin reparar en detalles, y los poetas, que se detienen ante cada piedra con que tropiezan y que es, para ellos, la piedra de escándalo.

Esta lógica de la excepción que permite razonar la regla es la que domina en el romanticismo. Finalmente, lo que viene a decir Schopenhauer es lo mismo de Kant: hay los fenómenos y las cosas en sí, sólo que éstas son las centrales, lo incognoscible es lo que importa, porque es la sede del querer que todo lo quiere. La locura explica a la razón y no al revés. El genio, que es la lógica de sí mismo, el Dios privado, da cuenta de la normalidad, y no a la inversa. Por fin, lo que nos interesa más: ese querer que es el pensamiento sin conciencia, algo inorgánico y ciego, es el que produce, como epifenómeno, la representación consciente. Así como para la filosofía de la conciencia ésta era el sujeto y lo inconsciente, el predicado, en el romanticismo se alteran los términos.

Freud lleva a sus más ricas consecuencias la imagen de la piedra de escándalo goetheana y parece anticipar el aforismo de Bertolt Brecht: «En la excepción buscad la regla.» Nuestro verdadero sujeto es el inconsciente que nos predica y, al predicarnos, nos significa como sujetos, de modo que tenemos con él no una mera relación de dependencia, sino un juego dialéctico, pues él no existiría sin la propuesta que nos hace al significarnos y gracias a la cual podemos resignificarlo y así sucesivamente, hasta llegar a esa meta oculta de la que vemos algún que otro resplandor oblicuo.

El narcisismo humanista del Homo Dei que venía dominando la escena desde fines de la Edad Media sufre en el siglo XIX las más dolorosas heridas. Ya Kant le había señalado al semidiós humanista sus duras limitaciones, pero Hegel lo hace predicado del Espíritu, Marx lo hace predicado de las relaciones de producción, Schopenhauer lo hace predicado del oscuro querer, Nietzsche corporiza el querer en voluntad de dominio e intenta dar carne y hueso a la sabiduría, que hasta entonces era esa suerte de estupor lúcido ante las cosas al cual se llegaba privando a la razón de cuerpo (de voluntad, de apetitos, de intereses, etc.).

Goethe había hecho al hombre del humanismo un discípulo del Demonio. Fausto, que no detiene su deseo ante nada, que encuentra la medida de lo deseable al cristalizar

su querer y no antes de hacerlo, es la imagen del deseo errabundo para el cual los objetos, todos los objetos, son poco y debe ir de uno en otro hasta alcanzar el tesoro del mundo, que es el mundo mismo.

El concepto hegeliano y el inconsciente freudiano, como potencias negativas, esto es que destruyen lo inmediato y van hacia una certeza que, a su vez, será destruida como inmediata para pasar a otra y así sucesivamente, devienen del Mefisto goetheano, el espíritu que siempre todo lo niega. Su productividad no tiene límites previos y los fija, provisoriamente, al encontrarlos. Pero los fija para transgredirlos, para ponerlos, no como meta, sino como obstáculos dialécticos de la meta, así como el corredor que alcanza una marca la convierte inmediatamente en valla para seguir corriendo.

6

Como ilustrados, Goethe y Freud creen en el progreso. No en el ingenuo progreso providencialista de los progresistas del XVIII, que veían en la historia el flechazo tendido hacia la luz absoluta. De la niñez a la adultez, de las tinieblas a la claridad, de lo amorfo a lo distinto, de lo simple a lo complejo, el desarrollo impone etapas, tramos que se van dejando atrás como desdeñables y que suponen la sucesión de gradas en una escalera, que se superan a medida que se utilizan.

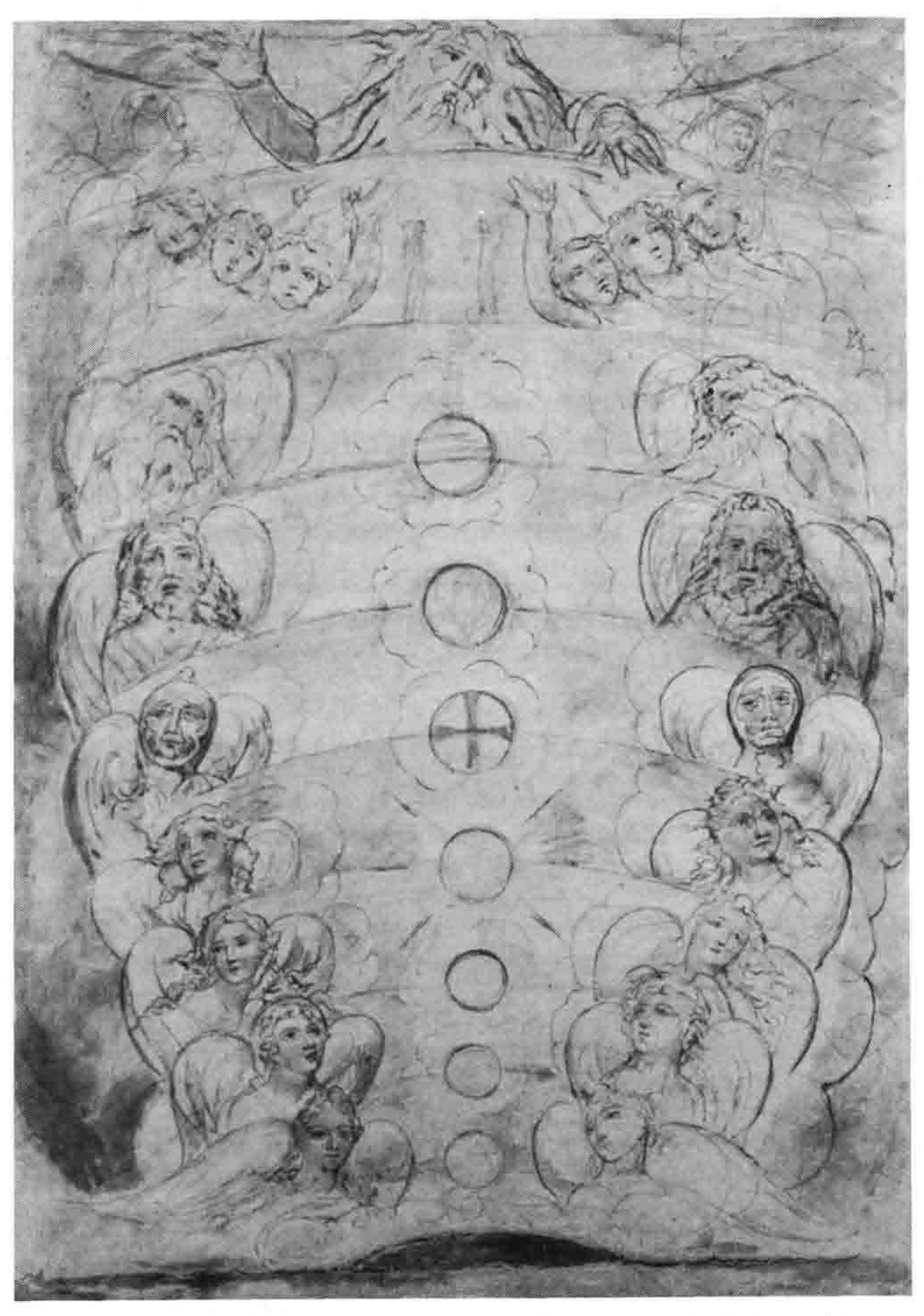
Este etapismo juega en Goethe y su novela educativa por excelencia, el *Meister*. Pero el final de *Fausto,* con el héroe que sigue siendo hijo del Eterno Femenino en un camino sin término de ascensión hacia el Padre, propone una suerte de dialéctica de las etapas, en que cada una va incorporando dialécticamente a la anterior. «Te has elevado del gusano al hombre, pero sigues siendo un gusano», dirá Zaratustra. Y Freud, al recontar cuánto de «infantil» hay en la vida psíquica del «adulto», seguirá las trazas del gusano en el hombre.

Esto nos libra de una lectura autoritaria de la propuesta ilustrada, lectura que practica habitualmente el psicoanálisis institucional. Si la meta es la madurez y madurar es poner el instinto sexual en el lugar genital correcto, entonces todo lo que queda «afuera», todas las piedras escandalosas del camino, se desdeña por inmaduro, patológico, neurótico, etc. En cambio, si es la patología la que define la salud, los actos fallidos los que tienen mayor éxito, los olvidos los que señalan la memoria, las lagunas las que delimitan el desierto, el niño que sigue llorando porque no puede hablar aún en el seno del hombre adulto más elocuente, entonces la lógica freudiana sigue poniendo la piedra en primer término y fastidiando el viaje cómodo y desatento del filisteo.

¿No era ésta la tarea del poeta según Goethe? ¿No habrá sido la tarea del médico que intentó un jovencito austríaco del siglo XIX cuando eligió la medicina gracias a una página apócrifa de Goethe, cometiendo el acto fallido más ilustre de nuestro tiempo?

BLAS MATAMORO
San Vicente Ferrer, 34.
MADRID-10.

Lecturas



Las nueve esferas del Paraíso, entre ellas la del Sol, a la que ascendió Dante, según nos refiere él mismo en el décimo canto del Paraíso. Ilustración por William Blake. Ashmolean Museum. Oxford.

Borges y Dante

La suma de los azares dispuso que un día me llamaran para colaborar con Jorge Luis Borges en uno de sus últimos libros: *Nueve ensayos dantescos**, un encuentro del poeta argentino con algunos momentos de la *Divina Comedia*. Durante algún tiempo nos reunimos para escribir juntos ese libro: Borges pensaba y dictaba; yo escribía a máquina. No quiero referirme ahora a esa obra que me fue tan próxima. Ni siquiera a ciertos recuerdos personales que acrecentarían el caudal de testimonios sobre Borges y un anecdotario incesante. Ya podré, supongo, evocarlos más adelante.

Sólo me interesa en esta ocasión delinear algunas semejanzas y distingos entre Borges y Dante. Plutarco de Queronea no hubiera aprobado este experimento, pese a su carácter de inocua divagación. Muchos siglos separan a ambos escritores, un ambiente cultural del todo diverso los circunda. Pero es atractivo preguntarse por qué un hombre se siente llamado por otro siglos después.

El interés de Borges por Dante no tiene nada que ver con el que ha impulsado a legiones de autores eruditos. Borges se aproxima a Dante en aquello que le interesa. Nada más fútil que criticarlo —como lo hizo algún especialista en reseñas bibliográficas en un diario porteño— por haber asediado a la *Comedia* sin llegar a la «posesión reveladora». Con mayor agudeza, Marcelo Moreno ha señalado que «Imaginar en Dante, a quien se ha hecho objeto de múltiples interpretaciones de corte teológico, a un escéptico preocupado sólo por la forma de su poema constituye una audiencia no intentada hasta Borges». Ni Borges ni nosotros, claro está, nos limitamos a la preocupación por la forma. A Borges le interesaban, desde mucho antes de escribir este libro, Ugolino, Francesca, el venerable Beda, el simurgh, la relación Dante-Beatriz, Browning, esto es, personas y asuntos que están dentro y fuera de la *Comedia*. Le interesaban, por cierto, los temores y los sueños de Dante. Y encontró en el gran poema un excelente bastidor para dibujar y meditar sus propias inquietudes. Dos prosas breves recordaban ya a la *Comedia* en la obra borgiana: *Inferno I, 32* y *Paradiso XXXI, 108* son páginas de *El Hacedor*.

Por más restringido que supusiera su marco, no hubiera imaginado un posible cotejo entre ambos personajes sin el auxilio de una conocida frase de Boccaccio sobre su ilustre compatriota: «Fue nuestro poeta de ánimo altanero y muy desdeñoso.» ¿Podría referirse a Borges de modo semejante un argentino de nuestro tiempo? Las palabras no resultarían extrañas y algunos compartirían el juicio. Es posible que no

* Editado por Espasa-Calpe en Madrid (1982), con introducción de Marcos Barnatán y prólogo de Joaquín Arce (N. de R.).

lo hubieran hecho en tiempos de menor fama de Borges. Es cierto que hoy éste no puede ocuparse con seriedad de todo lo que produce nuestra literatura y que su prestigio en el mundo estimula no pocas envidias. Su permanente culto a la paradoja y su perseverancia en el humor han irritado a muchos, especialmente a sus transitorias víctimas, hasta la esforzada e inútil controversia en las «cartas de lectores» de los diarios. Tampoco a Dante —basta leer la *Comedia*— le sobraron amigos.

El Alighieri vivió activa y apasionadamente la difícil política de su tiempo y compartió responsabilidades de gobierno. No dejaron de encandilarle algunos personajes, como Enrique VII de Luxemburgo, presunto «restaurador» de la ley natural. Borges ha ironizado las más de las veces sobre esos temas y hasta se afilió al partido conservador, el menos capaz, a su juicio, de suscitar fanatismos. Pero siempre ha dejado claro su mayor desprecio por los autócratas —Rosas, Perón, Franco, Hitler, etc.— de modo congruente con su repudio al último régimen militar argentino (¿de veras el último?, ¡ojalá!), en este caso tras un lapso de adhesión, quizá motivado por un antiperonismo a ultranza que le hizo aplaudir el golpe de 1976 sin sospechar los lazos que han unido siempre en la Argentina —más allá de antinomias formales y aun de sacrificios personales— al militarismo con el peronismo, engendrado éste en su obra por un militar convencido de los atributos de su casta.

Es curioso comprobar el paralelismo entre la aversión que sintió Dante a la irrupción política del *primo popolo* (la pequeña burguesía de entonces) y la que siempre ha evidenciado Borges ante el peronismo, unido éste a la condición paradójica, aunque poco borgiana, de movimiento con vocación mayoritaria pero de espíritu muy dudosamente democrático.

En un mundo más limitado, el escenario de Dante es siempre Florencia, culposa y condenada pero único ámbito posible, aunque se dice que fueron los duros paisajes de Les Baux, en Provenza, los inspiradores del *Infierno*. Si Florencia es la anti Jerusalén celeste, en Borges el escenario argentino no es el único ni tampoco es pretexto para ninguna faena moralizadora. Dante es impensable sin Florencia; Borges quizá pensó a Buenos Aires con mayor originalidad que ningún escritor «localista». Puede también decirse que Dante fue un crítico mucho más enconado de su tierra que Borges de la suya, aunque esta conclusión no sea grata a muchos oídos. Dante, *bannito* de Florencia, atacó rudamente a su país: *Ani serva Italia, di dolore ostello / nave senza nocchiere in gran tempesta / non donna di provincia, ma bordello!* (*Purg*, VI-76). Y si Dante es el exiliado insigne —*l'essilio che m'e dato, onor mi tengo*—, Borges, viajero incansable, vuelve siempre a su ciudad natal y ya en su juventud juzgaba ilusorios los años pasados lejos del Plata. Finalmente, suena a ridículo tildar de extranjerizante a cualquiera de los dos. Pero se ha hecho.

Estamos ante dos grandes poetas «imaginativos». Con razón podría aplicarse a la obra de Borges este juicio referido al Alighieri: «Si dar valor imaginativo a algo es la tarea mínima de un poeta, dar valor imaginativo a todas las cosas y al sistema de las cosas es evidentemente su máxima faena» (J. Santayana).

Dante es religioso, al menos forma parte de un mundo donde no se concibe no serlo. También se interna en estudios esotéricos. A Borges éstos le interesan, pero los

contempla como curiosidades, a veces prodigiosas, y descuenta que las muchas oraciones de su madre le habrán ya procurado el acceso al cielo, si existe.

El tema siempre vigente de los derechos humanos —saludable recordatorio en la Argentina, después de ciertas horribles experiencias— me sugiere que el canto IV del *Infierno* atestigua una dantesca admiración por un monarca sanguinario que se complacía con las ejecuciones: *e solo, in parte, vidi'l Saladino.* Varios especialistas, para inculpar o absolver a Dante, se han ocupado de la cuestión. Entre las grandezas y miserias del medievo, el respeto por las vidas ajenas no era un valor en sí mismo resguardable. Con mayor hipocresía, nuestra época, cruel como todas, sostiene lo contrario. Al menos, nos han enseñado que es lícito pensar así. Por eso me parece favorable que Borges, aunque ha exaltado al valor y a ciertos militares (los de la guerra de la Independencia y antepasados suyos la mayoría), nunca ha ensalzado a personas o hechos crueles.

¿Y el amor, que mueve al sol y las demás estrellas? La *Comedia* es una vasta construcción por cuyo intermedio Dante dejó testimonio de un amor no compartido. Así opina el propio Borges: «Yo sospecho que Dante escribió el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz». Aunque pocos, los más conmovedores versos de Borges delatan una pérdida amorosa; quizá el mejor ejemplo es el soneto *Al que está solo,* luego rebautizado, en compañía de otro no menos bello, con un nombre cuya clave sólo posee el autor, sus mejores amigos, sus biógrafos y, desde luego, su destinatario: *1964.* También importa mucho, en este orden de cosas, el verso con el que, ya septuagenario, cierra su poema *El amenazado:* «Me duele una mujer en todo el cuerpo.» No diremos mucho más: parece cierto que tanto para Dante como para Borges el amor no fue un juego, tampoco la marca profunda que deja en algunos como una realidad lacerante (al modo de *La Nouvelle Heloîse);* en suma, que para ellos el amor no fue fácil.

De alguna manera, Borges ha vislumbrado que la rueda de la fortuna, en los siglos por venir, le deparará una suerte parecida a la del Alighieri: infinitas disquisiciones, críticas más o menos eruditas, tiempos más venturosos que otros en la estimación de las gentes, un alto sitial sin duda. Esta aproximación suya al gran florentino supone un puente para los seis siglos que la historia ha querido intercalar entre dos hombres excepcionales. Y una ventaja para los lectores del futuro: Borges ya ha dicho lo suyo sobre Dante. Si los grandes escritores del pasado pudiesen, en cambio, juzgar a los del presente, nos llevaríamos algunas ingratas sorpresas. Pienso, sin embargo, que con Borges serían especialmente indulgentes, pues lo tratarían como a un amigo sin tiempo, como a un fruto puramente casual del siglo XX, no abrumado por sus complejos y supersticiones.—JORGE VEHILS *(Av. Córdoba, 1336, 9.º p. 1055. BUENOS AIRES, Argentina).*

La edad de la memoria

«Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín.»

LUIS BUÑUEL.

«En los últimos cinco años ha empezado, verdaderamente, la vejez...» «Hace tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar... Nunca he querido ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo, como yo», escribía Buñuel. Presente desde los primeros días de su vida, paseando por las calles de Calanda, colgando de la helada carcajada de unos esqueletos durante la Semana Santa, la muerte «forma parte de mi vida», dice y se pregunta cómo llegará. Sabe que la muerte ya está dentro de su casa y se encierra en ella, asediado por una sordera progresiva y un mundo de incipientes tinieblas. Con esa lucidez que nunca le abandonó, comprende que la última escena de la vida de un hombre es una ceremonia solitaria: un plano largo con un solo actor. Rehuye los homenajes, las condecoraciones, las agobiantes y apresuradas muestras de admiración que el mundo de la cultura desea apuntarse en vísperas del final.

Comienza a amar su rutina —que hace casi íntima la idea de la muerte: la priva del angustioso don del sobresalto, de la incertidumbre de lo inesperado—; el café a las nueve, el segundo aperitivo de las seis de la tarde, el sueñecito de la sobremesa en un sillón de la sala.

«Mi último suspiro» no es un libro de nostalgias. Es un repaso, una evocación: el recuerdo de un hombre que, en contra de lo que es habitual en estos casos, no ejercita la memoria para aferrarse al pasado. El acto de afirmación de la individualidad, de posesión de su existencia, la memoria, es el resguardo de los años vividos.

A Buñuel le inquietan los persistentes fallos de la memoria. Recuerda a su madre privada de esa facultad en los últimos años de su vida. «La angustia más horrenda ha de ser la de estar vivo y no reconocerte a ti mismo, haber olvidado quién eres». Se propone recordar para recordarse, para confesarse que ha vivido y cerrar él, con su propia mano, la última puerta.

Si desde sus películas nos propuso una recuperación del inconsciente, del sueño —de todo lo real que existe sobre la realidad misma—, desde las páginas de «Mi último suspiro» nos propone su retrato con los trazos de las vacilaciones, las convicciones y las verdades de su memoria. La memoria, según Buñuel, está invadida por la imaginación y la ensoñación. ¿De qué sirve un sueño si no podemos recordarlo? El sueño recordado y la memoria soñada afloran a lo largo de más de cincuenta años (de «Un perro andaluz» a «Mi último suspiro»), en la obra de este realizador imperfecto y, por lo mismo, genial.

«En la Residencia de Estudiantes me encontré ante una elección inevitable», escribe Buñuel, señalando que aquellos años veinte en Madrid —en los que conoce a Alberti, Dalí, García Lorca, Bergamín, Gómez de la Serna, Pedro Garfias—, con la dictadura de Primo de Rivera y la sublevación de Abd el-Krim al fondo, dejan una marca

importante en su vida. Si esos años de la residencia le sirven para componer una imagen de la España de su tiempo e integrarse en las preocupaciones intelectuales y políticas de su generación, su estancia en París define su opción por el cine como medio de expresión. Buster Keaton, Stroheim, Einsestein, Pabst y Murnau, pero sobre todo el Fritz Lang de «Der müde Tod», «Los nibelungos» y «Metrópolis» le acercan a Jean Epstein como ayudante de dirección.

«Adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de las veces». Esta predilección por los sueños y la necesidad de integrarlos como un aspecto inexplicado —pero activo— de la vida humana, le introduce en los círculos surrealistas.

«Un perro andaluz» y «La edad de oro», que se gestan en la época de su fervorosa adhesión al surrealismo, generaron una serie de controversias dentro y fuera del grupo surrealista. El éxito de «Un perro andaluz» ponía en tela de juicio, para algunos integrantes del movimiento, la efectividad contestataria de la película. Breton, con una vehemencia no exenta de ingenuidad, llegó a formular esta pregunta: «¿Está con la policía o con nosotros?». En respuesta, Buñuel propuso quemar el negativo.

Uno de los biógrafos de Buñuel señala que «Un perro andaluz» y «La edad de oro» hubieran bastado para asegurarle a su realizador un lugar destacado entre los maestros del cine. Es probable que así sea, pero de lo que no hay duda es de que esos dos filmes y la experiencia de aquellos años, constituyeron la base sobre la que se edificó una de las obras más coherentes de toda la historia del cine. Reflexionando sobre este período de su vida, Buñuel dice: «... mi paso por el surrealismo me ha ayudado a resistir. En el fondo, acaso esto sea lo esencial».

Su primer, breve y recordado contacto con Hollywood, el regreso a España y el rodaje de «Las Hurdes» —prohibida por la censura de la II República—, su faceta de productor en Filmófono y los desgarramientos que produce la Guerra Civil (que constituyen algunas de las páginas más reveladoras de sus memorias), son evocados por Buñuel con sinceridad, a veces con dolor, a veces con humor. Habla de su regreso a América, la estancia en Nueva York, la ruptura con Dalí, sus frustrados intentos de encontrar trabajo en Hollywood y, finalmente, el horizonte mejicano, que adopta como suyo y donde rueda veinte de sus treinta y dos películas.

Recuerda un detalle o un sueño, punto de partida para una película o para el esquema de una escena; deja constancia de sus preferencias en cine: el Bergman de «Persona», el Fellini de «La Strada» y «Las noches de Cabiria», el Kubrick de «Los senderos de la gloria», Wajda, el primer De Sica, «El manuscrito encontrado en Zaragoza»; se muestra admirador de «Sombras blancas en los mares del sur» y de la película inglesa de episodios «Dead of night», así como su inclinación por «La caza» y «La prima Angélica».

Luis Buñuel construyó su obra entre Europa y América. Encontró allí y aquí las mismas eternas miserias, los ojos empañados por el rito, por la simulación y la mentira. Rascó en la corteza endurecida de nuestros sentidos. Asombró con los destellos de una imaginación inagotable: Luchino Visconti decía a un periodista en 1975: «El más revolucionario, el más avanzado de todos, ¿sabe quién es? Buñuel, Buñuel que con sus setenta años y pico les gana a todos en bloque, a todos nuestros presuntuosos vanguardistas».

Sorprendió con una visión de la vida, por momentos feroz —aunque el mundo que le tocó vivir (que nos toca vivir) era y es inmensamente más feroz que sus imágenes.

Cuando Buñuel persigue al fantasma de la libertad —esa placentera ilusión que, con frecuencia, hace que nos creamos dueños de nuestra propia vida—, mira con ironía pero también con afecto a sus personajes: mentirosos, flagelados, engañados, obcecados, criminales, miserables, mitómanos, corrompidos..., porque intuye que esta humanidad nacida para padecer el castigo terrenal bajo la amenaza del rigor divino es la única que existe y que sólo en ella el hombre podrá seguir buscando su libertad.—ALBERTO GARCÍA FERRER *(Ocaña, 209. MADRID-24).*

Poesía de Milosz *

La presentación de esta antología poética del Premio Nobel de Literatura 1980, en su versión española, da lugar, como muchas veces, para que se aluda a cuestiones relacionadas con lo sagrado y lo profano, el metalenguaje, ethos, continuidad histórica. Esta es una de las alternativas de una actual lectura poética. La otra sigue manteniéndose en lo que ya es tradición estructuralista a partir de la *Poética* de Roman Jacobson, donde el horaciano «ut pictura poesis» proyecta su plena actualidad esencial, que los nuevos aparatos ligados al placer del texto no podrán nunca escamotear.

El mérito de Czeslaw Milosz, además de ser autor de una obra poética dilatada y profunda, es también el de poder ofrecernos su propia materia poética en función de algo esencial en la creatividad contemporánea. En función de una vuelta a una poesía de la realidad. Naturalmente, ha habido y hay aún infinitas maneras de hacer una poesía de la realidad. Existe la manera brindada por la poesía clásica latina —Horacio, Virgilio, Ovidio—; la manera sin par de la sencillez inmersa en la realidad de un Leopardi o en nuestra era la de Erza Pound. Lo curioso es que el poeta lituano polaco trasladado a América después de un dilatado exilio, llega al descubrimiento secreto de la realidad por caminos sorprendentes. Tras este dilatado proceso está, en su formación, la presencia del místico sueco Swedenborg o del gran poeta inglés y grabador de genio de principios del siglo XIX, William Blake, hacia los cuales le orienta su pariente y protector, sin duda escritor mucho más grande y más merecedor del Nobel que él mismo: Oscar Milosz. Aquel famoso autor, que todavía tiene un número sorprendente de admiradores en el mundo por las revelaciones secretas de un mundo fantástico y sacral con su *Poéme des décadences, Sept solitudes, Don Juan, Miguel de*

* CZESLAW MILOSZ: *Poemas.* Marginales Tusquets Editores. Pág. 150. Barcelona, 1984. *(Traducción de Bárbara Stawicka.)*

Mañara y su bellísima *Ars magna,* que reactualiza en un París de principios de siglo la prodigiosa presencia de Raimundo Lulio.

¿Qué es la realidad para la poesía y la poética de este segundo Milosz de resonancia en el siglo? Es, sin duda alguna, una combinación de sentimientos más o menos coherentes. En primer lugar, la nostalgia de la «Polis» perdida o degradada, que es al mismo tiempo *humus* natal y sus raíces, pero es también la legión de contemporáneos muertos o sacrificados en grandes holocaustos, ciudades decapitadas, exilio, patrias añoradas. Así se convierte, como poeta de la realidad, en poeta de la «otra Europa». Que sabe denunciar en términos de saga trágica europea una fecha que ya nadie recuerda. La fecha de 21 de agosto de 1939, en que dos tiranos concuerdan el reparto de Europa y el sacrificio de naciones enteras, cuyo refrendo ha sido dado, paradójicamente, por los vencedores de la última guerra y es todavía plena actualidad y constante tragedia olvidada. Si no fuera más que por haber abordado poéticamente este problema como realidad y sustancia poética, además de haberlo hecho con una coherencia formal y un equilibrio incontestables, Czeslaw Milosz ya hubiera sido merecedor del Nobel que él mismo casi ofrece simbólicamente a su pariente y formador más admirado y amado que él en la contemporaneidad. Personalmente nos atrae este poeta de la «otra Europa» que nosotros mismos definimos hace treinta años, desde luego con menos resonancia, «La Europa ausente». La realidad del poeta es la captación de un enigmático impulso. En efecto, él mismo se pregunta en el discurso de Estocolmo: «¿En qué consiste este enigmático impulso que no le permite nunca asentarse en lo concluido, en lo realizado? Yo creo que no es otra cosa que la búsqueda de la realidad. Y doy a esta palabra todo su sentido ingenuo y solemne, un sentido que no tiene nada que ver con los debates filosóficos de los últimos siglos.»

La realidad es la tierra con sus raíces y su *humus,* de donde nace la palabra poética, con sus hombres, sus fantasmas, sus glorias y sus muertos. Todo ello capaz de acceder a un nuevo lenguaje de la realidad. De acuerdo con aquel genial descubrimiento de Wilhelm von Humboldt que los estructuralistas, inclusive Barthes y los paralógicos de la lectura, parecen haber olvidado. En su «Diversidad de la estructura de las lenguas humanas», Humboldt decía, y su vida sigue siendo cosa sumamente atractiva para los poetas de la realidad poética, que la formación de la lengua es fruto de dos procesos combinados y concomitantes: una iluminación interior y unas circunstancias exteriores favorables. El descubrimiento de la realidad es para Milosz una sarcástica diatriba contra los hijos de Europa, «hijos del siglo» que han sobrevivido contra los muertos, «crédulos, débiles entusiastas, que no aprecian ni su propia vida». Sarcasmo contra el «Hijo de Europa», «heredero de Descartes y de Spinoza, heredero de la palabra *honor»,* que «respeta las habilidades adquiridas en el tiempo del terror». El «hijo de Europa» se coloca en el sentido de la historia porque «el que habla de la historia está siempre seguro, en contra de él no se levantarán los muertos». Ante esta realidad, la poesía salta de nosotros «como si un tigre saltara de nosotros». Con este tigre a cuestas, el poeta se asoma a la vida, a sus nostalgias, a los nuevos paisajes y aconteceres, al océano lejano y al amor, a la civilización que muere y al mundo de la «Biblia» siempre presente y alentador de saltos de tigre poético, a la aceleración de la historia cuando, por necesidad, «callan las Casandras». Y, ¿por qué no?, al fin del

mundo que el poeta presiente así; lejos de todos los éxodos de las ciudades incendiadas: «El día del fin del mundo / La abeja ronda sobre los geranios / El pescador teje una red luminosa / En el mar juegan los alegres delfines / Los tiernos gorriones saltan en el alero / Y luce dorada la piel de la serpiente / Como debe ser.» Porque, después del fin del mundo, «ya no vendrá otro fin del mundo».—JORGE USCATESCU *(O'Donnell, 9. MADRID-9).*

Un epistolario de Felisberto Hernández

Que *Felisberto* ha ido acrecentándose como uno de los creadores uruguayos más controvertidos desde hace algún tiempo es cosa que, hasta Julio Cortázar, provoca. Como suele ocurrir tantas veces —casos de Arlt, Quiroga o Arguedas—, su mitología, desde la península, no puede completarse porque faltan, casi siempre, los textos. Así, las cortísimas tiradas hacen que algunos críticos —incluso los que trabajan con un tratado de estilística integral entre las manos— pasen por ciertas obras como la marabunta.

El volumen que me ocupa [1] es raro, al menos, en dos sentidos. Uno, porque no es frecuente la publicación de epistolarios. El otro porque éste, entre Felisberto Hernández y Paulina Medeiros, cuenta con un interesante, extenso prefacio que debo decir apareció ya en esta revista [2].

Pero este libro nos agrada por otras razones, siendo quizá la principal su urdimbre. Existe una manera *femenina* de tratar a una persona, aquí convertida ya en personaje, dicho sea sin ningún sentido peyorativo. Pues bien. Este es el caso de este librito y, sobre todo, de su introducción. Pero aquí, también, se consigue que el personaje no se convierta en *máscara,* en general usada cómodamente por los aficionados a denominar o autodenominarse «malditos», «raros», «injustamente olvidados» o *eso* que, según fundados temores de Fernando Savater, puede convertirse en moda: *heterodoxos.*

Cualquier lector de Felisberto Hernández sabe que fue siempre encuadrado entre estas denominaciones. Pero no ha sido el único, ni en América ni en España. Alguien incluso dispararía por elevación hasta Don Pío Baroja acusándole de «falta de estilo», cuando sabemos que se puede conseguir del modo más sencillo si tenemos en cuenta el «Diccionario»: como manera peculiar y privativa de escribir. De todo lo anterior nos informa Paulina Medeiros; para ella la *Concepción Literaria* de Felisberto se fundamenta en que:

«Por carecer de lecturas y conocimientos superiores, encontraba grandes obstáculos

[1] PAULINA MEDEIROS: *Feliberto Hernández y yo.* Libros del Astillero. Montevideo, Uruguay, 1982.

[2] *Cuadernos Hispanoamericanos.* Núm. 374. Agosto, 1981, págs. 322 a 343.

para dar forma a sus ideas. Se propuso crear su propio original estilo, simple en apariencia y, sin embargo, arduo por la escabrosidad del pensamiento y la tortura mental de un creador característico como pocos y virgen de literatura.

Se le ha reprochado disponer de un léxico reducido en su propio idioma. En verdad, no fue rico el suyo, pero, ¡qué importaba! El intentó aprehender consiguiéndolo, lo misterioso, lo fantástico que supo dar con inciertos signos gráficos o fonéticos, descarnados y, a menudo, traidores para cualquier otra investigación que no fuera la suya.

Son extrañas su manera y manías en la composición del relato donde rompe y trastrueca las nuevas categorías estudiadas por Tzvetan Todorov y los formalistas rusos, categorías del relato clásico, suprimiendo, alterando, yuxtaponiendo con aparente incoherencia la red de relaciones paradigmáticas en el desarrollo de la narración y, por tanto, su proyección sintagmática final.»

Nos explica en este trabajo curioso —y para curiosos, no quepa duda—, también, todo lo que pudiera acercarnos más a Felisberto, incluso moviéndonos la mitología. Así:

«¿Cómo era Hernández físicamente? Dejaba caer el cabello oscuro y ondulado, desbordándole una sien. Según la foto del homenaje radial citado, que se difundió ampliamente, subyugaba la expresión reconcentrada que prestaban a su rostro enflaquecido entonces, los ojos desorbitados y un poco salientes, de tinte oscuro. Le poseía entonces una gran pasión por la psicología y la metafísica. Publicado *Colling*, seguía escribiendo, más que por afán publicitario, por hallar su verdadero itinerario y paliar la profunda desazón interior.»

El libro, de por sí, debido a la personalidad de Felisberto, predispone a leer la correspondencia. Más lo consigue el prólogo por la sana ingenuidad del tratamiento.

Pero lo que sí desearía es que, además, lograra predisponernos para buscar y rebuscar (a veces con trabajo) la extrañísima producción literaria de Felisberto Hernández.

Yo prometo que, de cuando en cuando, he visto muchos de sus libros arrinconados o amontonados en las casetas de Claudio Moyano. En realidad, y como decía un día Fernando Quiñones, eso es lo que auténticamente consagra a un autor: de otro modo, los libros no vendidos van a parar «al matadero», lo que ahora conocemos como «reciclado». (Ya Eduardo Galeano nos informó en su libro *Las venas abiertas de América Latina* que algunos dictadores ya no prohibían los libros, y decía algo así como que «No es verdad que Marx no está al alcance del público: lo está en forma de servilletas.»)

Si *Felisberto* ya no es un desconocido en ciertas catacumbas, creo que lo mejor es sacarle a la calle de un modo digno, olvidando pedanterías de cuyo significado él estuvo siempre lejos.

¿Loco o genio? Tal vez ni puedan separarse los adjetivos y Felisberto fuera uno de esos locos geniales. Lo que corresponde es leerle y, sobre todo, desde «su» punto de vista.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4. MIGUELAÑEZ, Segovia)*.

Reediciones de José Luis Sampedro*

«Todos somos novelables, pero no todos somos novelistas», decía recientemente José Luis Sampedro en una charla-coloquio que trató de su trabajo novelístico.

Curiosidad e imaginación son los puntos de partida: ver e inventar son facetas que se complementan. Una de las dos no es suficiente. Goya lo sintetizó bien en aquella escueta frase: «Yo lo vi».

El novelista es un bicho de cuidado —dice Sampedro—: «voyeur, masoquista, sádico y exhibicionista».

Su novela es autobiografía inventada: «ver inventando, inventar viviendo es muy importante. El novelista es —concreta— albañil de sueños, colocando ladrillo por ladrillo».

Conectar con la realidad, observarla de cerca, es para él un paso imprescindible, y lo consigue utilizando trucos, como el de «la sordera», que explica así: «He ido mucho a cafeterías para escuchar lo que hablaban las señoras que allí se reunían. Me sentaba en la mesa más próxima y dejaba mi audífono sobre la mesa. Esta ha sido una manera de documentarme fielmente.» Un segundo truco ha sido el «hacerme dibujante»: «Me insertaba —dice— en el ambiente con mi material de dibujo para ver cómo cambia el público de la calle en varias horas.» El tercer truco consiste en «aislarme»: «En las reuniones de la ONU —señala— a veces ponía la traducción simultánea al chino, idioma que desconozco por completo, y me servía como música abstracta que me facilitaba la observación de mi entorno.»

Sampedro recomienda la pasividad: la doctrina Zen aplicada a uno mismo. Asumir todo lo que pasa a través de uno y hacerlo carne propia. «Esto es —dice— amar la vida. Además, a mí la función me divierte; este gran teatro del mundo.» Y habla de «hacerse esponja».

Una vaca, un ave corbalán

El novelista también dice José Luis Sampedro que es una vaca: «Yo me siento vaca, sí: parada, con los ojos quietos y rumiando. Y en sus ojos se refleja todo lo que pasa (coches, tractores, árboles). Todo lo rumia, y luego, da leche. Eso es un novelista: eso soy yo. Es cierto que se podrían buscar otras comparaciones, pero a mí ésta me va. También podría ser, por ejemplo, un ave corbalán, que vuela y lo observa todo, y su defecación es guano, es dinero.»

Según Sampedro, el motivo de escribir una novela es que no queda más remedio: «como un tumor, acumulas cosas y, las escribes, o te da algo». «Yo soy un ser humano —añade— en busca de expresión. Necesito expresar esto o lo otro. Es una manera de vivir. Los que escribimos somos como niños, pues lo hacemos para que los demás sepan que soy capaz de hacer tal y cual, y que nos quieran por eso que hacemos. Es una forma muy infantil de querer, buscando que nos den. El amor adulto es un dar y un recibir recíproco, sin merecimientos, sino porque sí.»

---

* José Luis Sampedro: *El río que nos lleva* y *Congreso en Estocolmo*. Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid, 1982 y 1983.

Que tenemos que aprender a vivir es uno de los mensajes clave de José Luis Sampedro: «Lo primero es vivir —dice—, no pasar la vida, sino hacérsela. No ser vivido por el tiempo». «Novelar —añade parafraseando a San Juan de la Cruz— es entrar más adentro en la espesura.»

Los seres humanos en búsqueda de sí mismos son lo que más le interesa, por eso en absoluto es partidario de copiar estilos. «Mi estilo viene dado —dice— por lo que quiero contar y si sale con barba, San Andrés y si no la Puri.»

Y así le han ido saliendo a José Luis Sampedro tres tipos de novela, que él califica: novela-situación; novela-río y novela-mundo. La primera es la combinación de personajes en un momento dado, como encontramos en «Congreso en Estocolmo»; la segunda es más temporal, es el paso del tiempo y las estaciones, tal y como muestra «El río que nos lleva». En la tercera, combina o trata de combinar escenarios diversos. Es el caso de «Octubre, octubre», que en un principio quiso ser la situación de dos personajes y su historia de amor. Más tarde, añadió un entorno que fue el Quartel de Palacio y también el mundo de la reencarnación, después de estudiar a fondo el Harén de Solimán el Grande.

«En mi novela —dice Sampedro— hay muchos espejos y muchas máscaras que a mí me fascinan. Los espejos paralelos, sobre todo, me entusiasman.»

Los gancheros del Tajo

«Las migas eran la comida casi diaria del ganchero, con su regusto al fuerte aceite ibérico. Más adelante, con mejor tempero, se añadían ensaladejas, habas o espárragos de ribazo; pero en marzo y por la sierra, nada. La gente hablaba poco, atenta a la comida como perros a un hueso. Eran en total, incluido el Americano, diez hombres y el Lucas; mientras que Paula comía aparte, con el jorobado y el rancherillo.»

«El río que nos lleva» es la historia de los gancheros del Tajo, que su autor contó por primera vez en la década de los sesenta, y veinte años después ha sido reeditada con la supresión del último capítulo, por considerarse que «ahora resulta innecesario».

José Luis Sampedro, catalán de nacimiento, descubrió un buen día el río Tajo, a la altura de Aranjuez, entarimado por miles de troncos. «Unos hombres extraños —cuenta—, empuñando largas varas con un hierro de lanza en punta, se afanaban sobre aquel sendero flotante y pastoreaban el pinar hacia su destino.» Aquella escena, no sólo no la olvidó, sino que la enriqueció hasta revivirla en su novela: «Se enamoró de los barrancos donde el río encrespa sus espumas y donde altos álamos pujan hacia las nubes; aprendió de las gentes no contaminadas por la palabra vana. Y contó la historia.»

El alto Tajo es un río bravo que se ha labrado a la fuerza un desfiladero en la roca viva de la alta meseta. «Los pueblos le huyen —escribe Sampedro—, asustados por las bajadas al barranco y temerosos de las riadas. Apenas los pastores y los trajinantes se le acercan por necesidad. Sólo los gancheros se atreven a convivir con él, y aún así parece encabritarse para sacudirse los palos de sus lomos y enfurecerse más aún contra los pastores del bosque flotante.»

Los gancheros y la madera que trabajan, son el material de que se vale el autor,

para contarnos de las temporadas del año vividas a pelo, de las costumbres del pueblo llano, de sus pensares y sentires. Pueblo al que admira, idealiza y valora: «...¿cuál sería entonces el porvenir de la Historia? —se pregunta uno de sus personajes—. Porque en los de arriba no está hoy. ¿Qué nos depara la providencia...? Yo creo, sin embargo, que el pueblo es más verdadero».

Y otro personaje responde: «Seguramente. La piedra es siempre más verdadera que el papel.»

El hombre, valor máximo

La esperanza, la desesperanza, para de nuevo volver a la esperanza, es un serio y profundo juego que aparece en todos los trabajos literarios de José Luis Sampedro. «En lenta contemplación —escribe—, Shannon fue pasando de la incredulidad y del asombro a la confianza. Aquel milagro, ¿no era en realidad cotidiano, como lo son las semillas enterradas a la muerte de cada año para la resurrección del siguiente? ¿No se reducía entonces la desesperanza a una pura ceguera del hombre, que le priva de verse inserto en la continuidad de la creación.»

«En este mundo —escribe en otro momento—, el blanco que antes no fue rojo es una farsa. Sobre todo si le faltaron agallas para serlo... Yo ahora empiezo a ser de sangre. Por eso tengo esperanza.» Y algunas líneas más abajo: «Esa es la dignidad: el peso de la vida aceptado sin resignación, pero sin desesperanza... Vosotros me lo habéis enseñado. Tú, tus hombres. Siempre a pie firme en vuestro sitio...»

La esperanza se centra en el hombre mismo: «¡En el hombre, en el hombre! —escribe—. En su dignidad, nacida de su autenticidad, afirmada en su libertad. ¿Fallan estos sistemas? ¡Pues a volver a la fuente, al hombre como materia prima, como ladrillo de la historia! Sin encadenarlo antes a lo que parece válido sólo porque lo fue; sin preconcepciones sobrepuestas. ¡Que avance el hombre según sus adentros! ¡Ya llegará!»

Otro de los grandes valores que Sampedro destaca es la madurez de la persona, que no se consigue solamente con el correr de los años, sino que se trata de algo más. Aquello que le hizo exclamar angustiado a Albert Camus: «Los hombres envejecen pero no se hacen mejores». Se trataba, precisamente, de la no madurez.

«Sonreía —escribe Sampedro—, seguro de sí mismo. No era orgullo, sin embargo, no era una presunción fiada en sus cualidades individuales. Era una fe más alta en el orden supremo de las cosas y el mundo; el que hace triunfar a la experiencia sobre la juventud, el que da a la sabiduría de los años el arte de saber gustar los frutos logrados, mientras que los jóvenes sólo saben deshacer esos frutos entre sus dedos antes de llevárselos a la boca, quitándoles toda su gracia. Era ese orden superior el que lo había dispuesto todo; el que le permitía no apresurarse, ir saboreando anticipadamente las cosas por el camino, bajo las estrellas impávidas.»

El «todo fluye», que decía el filósofo Heráclito, está también latente a lo largo de «El río que nos lleva», no sólo en su título sino en el contenido. «Puedo venir mañana y pasado... Pero luego... El río se nos lleva a los gancheros», dice un joven ganchero a su amante en el fervor de su primer amor. Las canciones de fondo, también hablan

de algo que llega y pasa: «Las maderadas se vienen, las maderadas se van, y nosotros nos iremos y no volveremos más.»

Hasta el visitante irlandés, que llegó a la maderada como simple observador, finaliza preguntándose: «¿Qué será el retorno a la corriente de este río que nos lleva? ¿Cuándo se alzará la compuerta y arrastrará mi cuerpo a seguir deshaciéndose entre las piedras del molino de la vida?»

Pero en medio de ese «todo fluye» está el vivir, y así lo expresa el autor en el arranque de su libro: «Todo estaba dispuesto, aunque nadie lo supiera porque la vida no avisa. A veces se divierte soplando en sus trompetas para nada; otras, en cambio, su corriente reúne a la callada ciertos seres y cosas, y deja que pase lo que tiene que pasar. Sólo mucho después se reconoce lo decisivo de cierta circunstancia, de tal gesto.»

Densidad humana en Estocolmo

Cuando la densidad humana se lleva dentro, vale un barrio madrileño, la dureza del alto Tajo o la frialdad de un país nórdico para expresarla, y éste es el caso del autor de «Congreso en Estocolmo», historia de un congreso científico, en el que personajes de carne y hueso se encuentran desde sus culturas, edades y actitudes humanas diferentes.

A través de las páginas de la presente novela, el lector queda introducido en lo que son las costumbres suecas, su profundo sentido de la organización y la belleza de sus paisajes. Pero Sampedro no se queda aquí, sino que aprovechando el yo y las circunstancias de los congresistas, va a parar a los temas universalmente humanos que a él le entusiasman: la grandeza y dignidad del hombre, el respeto y homenaje a la vejez, honda crítica a todo tipo de convencionalismos, canto a la vida y al atreverse a vivirla, la atracción de los sexos y el encuentro amoroso.

«¡Oh, la organización —escribe—. La carpeta contenía todo lo preciso en un medio desconocido para no necesitar molestarse en descubrir las cosas por sí mismo; es decir, en vivirlas. Planos de Estocolmo y de Saltsjöbaden, horario del pequeño ferrocarril entre ambos puntos, detalles del Congreso y de su organización, lista de congresistas clasificados por países y por apellidos, horario de las comidas y sitios donde se servirían, detalles de los deportes practicables en las cercanías, así como de los servicios religiosos en Estocolmo para las diferentes confesiones...» Acerca de la minuciosidad y precisión de los suecos, uno de los congresistas comenta: «Lo que más me choca es la profusión de termómetros. Hay uno dentro de cada habitación y otro al exterior, sujeto al marco de la vidriera de fuera. Otro en la tubería del baño, otro en la ducha y otro sobre la madera para hacerlo flotar en el agua.»

«Congreso en Estocolmo», quiere dejar claro, y lo deja, que la vida en sí es mucho más importante que todos los saberes: «...No renuncies —dice el sabio sueco a la joven sueca que se siente atraída por un congresista español natural de Soria—. Negarse a vivir, nunca es bondad, sino, casi siempre, cobardía.»

Más avanzada la novela, el congresista español aludido, hablando con un colega más joven, le dice: «...La grandeza del hombre y su dignidad han consistido siempre en "comerse las penas". Un hombre sin problemas y sin tirar de sus riendas es un

hombre vacío. Yo no quiero que nada de lo engendrado por mi alma sea dispersado por el viento o por las palabras. Quiero llegar con ello, virtud y pecado, hasta el final. Así es únicamente como se puede llevar la cabeza alta.»

La costumbre y sus fuerzas

En los ratos libres, entre sesión y sesión, los congresistas se reúnen, charlan de sus presentes experiencias y las contrastan con su cotidiano vivir. Uno de los congresistas españoles comenta a los de su misma nacionalidad, con los que ha congeniado y que le escuchan perplejos: «En mi ciudad, la verdad es que uno se casa sencillamente porque llega un momento en que eso es lo que hay que hacer. Nos empuja la familia, el ambiente y cierto temporal cansancio de patronas y mujerzuelas. En cuanto a la elección, cien casualidades hacen que uno se case con ésta en vez de con aquélla. En el fondo, da lo mismo. Empieza el noviazgo, y, a pesar de todo, somos tan necios y aborregados que hasta sentimos cierta emoción. Claro que sólo dura la luna de miel, el primer hijo, quizá el segundo...»

Para finalizar, me parece importante señalar, que José Luis Sampedro, toque el tema que toque, acaba por decirnos, que nada hay tan importante como vivir la vida, vivirla a tope, sin reservas. Es el libro que comentamos, por aquello de que transcurre en Suecia, se vale de un viejo reno y de un anciano profesor para expresarlo: «Pero —dice el viejo profesor— ¡vea qué impresionante nobleza tiene la vejez tras una vida vivida sin reservas! Parece un dios anciano. En ese cuerpo hay mucha más sabiduría del mundo que en todo el Congreso de la Ciencia Moderna que inauguramos mañana. ¡Pobres sabios! Fíjese la dignidad con que esa cabeza ostenta y sostiene sus cuernos magníficos. No sé si es porque casi me he criado entre estos animales, pero siempre me ha parecido inexplicable y absurdo que los cuernos tengan tan estúpida simbología en nuestra vida civilizada. Ese peso en el cráneo es el peso de la vida. Los años lo aumentan, lo refuerzan, y toda la cuestión está en sostenerlo bien en alto.»

José Luis Sampedro, qué duda cabe, sabe, sabe mucho de la vida, y a través de sus novelas, no para de decírnoslo.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID-4).*

Sobre Zifar

Hacia 1964, mi abuela, María de la Presentación, me regaló un tomo de *Libros de Caballerías Españoles,* editado por Aguilar en 1960 (2.ª ed.). Ese volumen, al cuidado de Felicidad Buendía, albergaba el *Zifar,* el *Amadís,* y el *Tirant.*

De aquel libro, que pronto devoré, recuerdo todavía el impacto que me produjo el *Amadís,* mucho mayor que el de las otras dos novelas. En mi fascinación, llegué a

pergeñar un índice de nombres propios de la obra de Montalvo, al objeto de conservar mejor en la memoria la infinidad de personajes que pueblan las páginas acaso más bellas de nuestra literatura caballeresca.

Me obsesionaba entonces, por caso, convertir los espacios imaginarios del *Amadís* en espacios reales, habitables. Con ayuda de una cámara fotográfica, y en distintos lugares de la sierra madrileña, obtuve imágenes satisfactorias de espacios caballerescos tan imposibles como la ínsula Firme o la Roca Pobre, y las inserté en la edición de Aguilar como ilustraciones de la novela: había conseguido encontrar en la realidad los espacios prohibidos que sólo existen en la imaginación, y aquello me llenaba de legítimo orgullo (algo parecido debe sentir el director de cine al darse de bruces con el rostro que andaba buscando en el pasillo de un ministerio o en la oficina de correos más próxima a su casa). La ínsula Firme, por ejemplo, *estaba* en La Granja: aquellas aventuras enloquecidas de Galaor y Florestán, de Bruneo y de Agrajes, habían ocurrido realmente en un lugar concreto y fotografiable; no eran tan sólo el fruto de la imaginación de su autor; no las había forjado ninguna retórica; estaban al alcance de cualquier ojo humano.

Con el paso del tiempo, me he ido dando cuenta de que los lugares imaginarios son mucho más reales que aquellos otros que apresó mi cámara. Con el paso del tiempo, he ido aprendiendo a prescindir de la ilusión de poner hierros a la fantasía. Pero de aquellos días, aunque no quede abuela María de la Presentación, ni cámara, ni siquiera fotografías, sí permanece el libro, ese libro que contenía las hazañas de Zifar, Amadís y Tirante el Blanco.

De las tres obras fue el *Zifar* la que leí con más dificultad y menos temblores. Juan Ignacio Ferreras dice que le parece normal: un texto tan arcaico (en torno a 1300), de un período en que la lengua castellana está en ebullición y la prosa española está naciendo, no puede divertirle a un niño de trece años en la misma medida en que pueden hacerlo textos como el *Amadís* o el *Tirant,* más tardíos y depurados. Y Juan Ignacio Ferreras no se equivoca nunca, si de novelas se trata.

En fin, hecha abstracción de mis lecturas de adolescencia, lo cierto es que nadie puede negar a Zifar, «un cavallero de las Indias» cuyo nombre significa en árabe *viajero,* el mérito de haber inaugurado con el relato de sus aventuras la novela castellana.

Del *Libro de Cavallero Zifar* se conservan dos manuscritos: *M* y *P*. *M* data, probablemente del siglo XIV y forma parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 11309). *P,* del siglo XV, se guarda en la Biblioteca Nacional de París y se halla ricamente ilustrado (signatura Esp. 36). Existen asimismo dos ediciones antiguas: Sevilla, 1512 (ejemplar único en la Biblioteca Nacional de París), y Sevilla, 1529, reimpresión no revisada de la de 1512 (copia en la Biblioteca de Palacio de Madrid).

Heinrich Michelant fue el primero que transcribió el manuscrito de París (el de Madrid aún no se había descubierto), complementándolo con la edición de Sevilla. El resultado de su tarea fue el primer *Zifar* moderno (Tübingen, 1872). En lo que a pulcritud filológica se refiere, el trabajo de Michelant deja mucho que desear.

En 1929, Charles Philip Wagner dio a luz en Ann Arbor, Michigan, una edición crítica del *Libro del Cavallero Zifar,* mezclando *M, P* y la edición sevillana de 1512. Era la primera vez que alguien transcribía el códice *M,* pero Wagner se equivocó al

mezclarlo con *P,* como si ambos testigos viniesen de una misma fuente. Intentando reconstruir esa presunta fuente original, el editor no aporta gran cosa a la historia del texto zifariano. Su «ensalada» (así denomina su labor Joaquín González Muela en «Nota previa» a su *Zifar* de Castalia, al que luego me referiré) no satisface al crítico menos exigente. Y la razón es obvia: antes que nada, necesitamos una transcripción pulcra y correcta de cada uno de los testigos manuscritos, esto es, de *M* y de *P* por separado. Sólo a partir de entonces podrá empezar a hablarse de un *stemma,* no *a priori.*

Dos tomos de la colección «Selecciones Bibliófilas» ocupan la reedición del texto de Wagner llevada a cabo por Martín de Riquer (Barcelona, 1951). Riquer añade a la novela un sabroso estudio preliminar.

De 1960 data la 2.ª edición (nadie cita cuándo apareció la 1.ª) del tomo de *Libros de Caballerías Españoles* de Felicidad Buendía ya citado, bajo los auspicios de Aguilar. Buendía también se basa en la edición de Wagner y moderniza la ortografía (también Riquer lo hacía), a fin de hacer más asequible la lectura al lector no especializado. Fue en esta edición donde leí, por vez primera, las aventuras de Zifar, y entonces —lo confieso— me aburrieron bastante.

La aportación más importante a la historia del texto del *Zifar* es, sin duda, la de Joaquín González Muela, cuya edición se publicó en 1982 («Clásicos Castalia», núm. 115). Muela transcribe con pulcritud el manuscrito *M,* utilizando *P* y la edición de Wagner sólo para colmar las llamadas «lagunas» de *M.* González Muela anuncia, además, que Marilyn Olsen prepara una edición del manuscrito *P* (hace poco mi amigo Reinaldo Ayerbe-Chaux me lo corroboró por teléfono). En cuanto aparezca la transcripción de *P* por M. Olsen, los estudiosos podrán dedicarse a trabajar en el texto del *Zifar* sobre una base sólida.

De 1983 es la edición del *Libro del Cavallero Zifar,* de Cristina González (Madrid, colección «Letras Hispánicas» de Ediciones Cátedra, núm. 191). Tras una introducción ecléctica, González nos presenta una vez más el texto de Wagner, pero en esta ocasión sin modernizar la ortografía. La labor, pues, de la estudiosa nos parece del todo innecesaria. Sin embargo, la propia Cristina González está a punto de publicar en Gredos, una *Aproximación al «Libro del Cavallero Zifar»* que promete ser interesante. Sería el tercer libro reciente dedicado por entero al estudio del *Zifar* (los otros dos, de Burke y Walker, respectivamente, vieron la luz en Támesis Books en la década de los setenta). Cuando esta nota se publique, el libro de González podrá encontrarse en librerías. Lástima no haber podido comentarlo aquí.

El bueno de Zifar tenía la desgracia de que «nunca le durava cavallo nin otra bestia ninguna de dies arriba que se le non muriese». Oscuro maleficio el que pesaba sobre nuestro héroe. Con todo, su desdicha lo condujo al exilio y luego al reino de Mentón, de donde llegaría a ser rey. Allí, en la prepotencia del trono, dictará a sus hijos, Garfín y Roboán, una larga ristra de consejos (los «castigos» del rey de Mentón), que constituyen la zona doctrinal del libro. Las hazañas (o «hechos») de Roboán clausurarán la novela.

Ultimamente, el *Libro del Cavallero Zifar* se atribuye cada vez con más fuerza, a Ferrand Martínez, arcediano de Madrid en la catedral de Toledo. En cuanto a sus fuentes, y tras los excesos «celtímanos» de Wagner, parece probable su origen árabe

(Martínez dice que lo trasladó de un original «caldeo»). En las *Mil y una Noches* hay un cuento, titulado «El rey que lo perdió todo», que se adapta extraordinariamente bien al flujo argumental del *Zifar*. La leyenda de San Eustaquio está, asimismo, en la base del relato del arcediano, pero no hay que olvidar que la narración hagiográfica se remonta también a un original oriental. No obstante, nuestro autor conoce la materia artúrica, y probablemente los *Lais* de María de Francia (que tuve la oportunidad de traducir al castellano: Madrid, Editora Nacional, 1975), además de la literatura sapiencial de la época: *Bocados de oro, Poridat de poridades, Barlaam y Josaphat,* etcétera.

Ningún nombre le cuadra mejor al caballero andante: Zifar, *viajero*. Construida entre el relato bizantino, la disgresión doctrinal y la peripecia caballeresca, nuestra primera novela supo elegir con sabiduría el nombre de su protagonista.—LUIS ALBERTO DE CUENCA *(Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1)*.

Tantas veces Bryce

Cuando se alude a Alfredo Bryce Echenique la memoria literaria pone en funcionamiento sus códigos secretros y, de inmediato acude un título: «Un mundo para Julius». En estos días Bryce ha sido aludido más de una vez con motivo de una nueva novela: *Tantas veces Pedro* [1]. Esa novela es el objeto de estas páginas, pero antes de seguir adelante, indaguemos un poco en esos códigos de la memoria y añadamos algunos datos y más títulos.

Bryce Echenique —recordémoslo— es peruano: nació en Lima en 1939.También hay que recordar que es uno de los más interesantes narradores surgidos en el «post boom» de la narrativa hispanoamericana. Interesante y personal en cuanto su estilo se aparta del tono, casi una carta credencial, de los artífices mayores del «boom». Bryce se había asomado al panorama literario con algunos cuentos aparecidos en revistas. Con «Huerto cerrado», un volumen de relatos y su primer libro, quedó finalista del Premio Casa de las Américas de 1968 y el libro fue publicado en La Habana ese mismo año. Pero —ya la memoria insiste— Bryce Echenique pasaría a ocupar un primer puesto en la narrativa hispanoamericana contemporánea —o puntualizando más: de la narrativa en español— con su novela «Un mundo para Julius», editada por Barral en 1970, y que alcanzó en seguida un inusitado éxito como lo demuestran las numerosas ediciones y traducciones que se han hecho de ella. Y para que no faltase nada, «Julius» obtuvo el refrendo de dos premios: Premio Nacional de Literatura de Perú, en 1972 y Premio a la Mejor Novela Extranjera en Francia, en 1974. Ese mismo año aparecía,

[1]. Alfredo Bryce Echenique: *Tantas veces Pedro*. Ed. Cátedra. Madrid.

nuevamente en Barral, «La felicidad ja, ja», otra colección de cuentos. Y en 1977, esta vez en Anagrama, «A vuelo de buen cubero y otras crónicas», recopilación de sus artículos periodísticos.

En el interior de esta relación de títulos nos encontramos con un narrador que se nos muestra como un agudo conocedor e intérprete de las claves de la realidad de su país. Una realidad que es vista desde dentro y desde la perspectiva de un hispanoamericano residente en Europa. La narrativa de Bryce es emotiva, apasionada, con ciertas notas de autobiografismo —con las naturales licencias y prevenciones que implica el autobiografismo hecho literatura— y que utiliza el humor a veces tierno, otras ácido y en ocasiones desgarrador, para observar y verse observado...

Estas notas ya aparecían en «Huerto cerrado» en donde Bryce daba rienda suelta a sus facultades creadoras basándose en una observación emotiva de la realidad. Ironía y sarcasmo —característico de la literatura de Bryce— cobran nuevas fórmulas en «La felicidad ja, ja», la tercera obra de Bryce, en la que nuestro autor hace uso de una más amplia gama de experiencias geográficas y sociales que en «Huerto cerrado». Pero es en «Un mundo para Julius» donde Bryce alcanza sus más altos registros. García Márquez comentó de «Julius» que en ella se adivinaba la presencia de uno de los mejores narradores hispanoamericanos contemporáneos. ¿En qué basaba su comentario...? Resumamos.

Con un humor tierno, cercano a la piedad, en «Un mundo para Julius» Bryce nos ofrece una novela sobre una ciudad y sobre una clase social, vistas desde la óptica de un niño de pocos años. El libro recrea la infancia y la adolescencia de un miembro de una familia burguesa peruana y nos ofrece el retrato de un sector feliz y despreocupado de la oligarquía limeña. En la novela confluyen, al mismo tiempo, de una parte toda una serie de evocaciones nostálgicas; de otra, un gran esfuerzo estilístico para configurar un ambiente urbano, y, finalmente, el análisis de un código moral y unas costumbres de una sociedad determinada. Se trata de una visión, desde dentro, de la realidad social peruana. Y —repitámoslo— siempre pulsando un peculiar sentido del humor.

Hasta aquí la incursión en la memoria. Vayamos ya con el ahora. Un ahora que tiene por título «La pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y que nunca pudo negar a nadie». O, abreviando: *Tantas veces Pedro.* Bien, ¿y qué es *Tantas veces Pedro?* En primer lugar una novela mosaico, escrita con gran madurez técnica. Novela mosaico, de marquetería o de cajas chinas que poco a poco va componiendo una historia y sólo nos revela su truco al final. Esa historia es la de un joven escritor —por supuesto peruano— que «siempre le cuesta trabajo despedirse» y que más que escribir vive lo que no escribe, con apasionamiento. Ese escritor, mitómano y dotado de un gran sentido del humor, cuando era adolescente encontró en una revista el retrato de una muchacha. Se enamoró de ella y, años más tarde, la encuentra en París. Pero hasta ese encuentro real, Pedro Balbuena ha vivido como si Sophie —que así se llama la dama— fuera una presencia ineludible. Sobre aquella fotografía Pedro Balbuena ha construido todo un mundo, toda una serie de vivencias amorosas, dramáticas y apasionadas, en donde los límites de la realidad y la imaginación se debilitan y se interrelacionan, en donde el pasado y el futuro se

confunden, y en donde lo que Pedro Balbuena escribe en realidad y lo que pretende escribir llega a ser lo mismo.

Desde este punto de vista, los encuentros, los amores peculiares de Pedro con Virginia, Claudine, Beatrice, Julie y Pamela —entre otras cosas *Tantas veces Pedro* es una novela de encuentros y desencuentros sentimentales— funcionan como preparativos para ese gran encuentro de «tres meses, cinco días y las últimas veinticuatro horas que fueron atroces», con Sophie. Y será a través de estas relaciones, siempre truncadas, que iremos conociendo la personalidad de Pedro, la constante agitación que lo embarga, su desconcertante manera de vivir que se convierte en una reivindicación del individualismo, de la pasión y del humor como método de ironía para consigo mismo y de sarcasmo para con los demás. Y también conoceremos a Pedro Balbuena a través de sus diálogos con un perro de bronce del que nunca se separa, supuestamente regalado por Sophie, y que Pedro llama —y aquí Bryce hace uno de sus varios guiños al lector— Alter Ego.

Pero recapitulemos un poco. En varias ocasiones han aparecido hasta ahora los términos «amor» y «pasión». Y es que *Tantas veces Pedro* se nos presenta como una novela profundamente romántica, en el mejor de los sentidos. El amor —siempre difuso, entre irreal y real, entre constatable y fantasmagórico— de Pedro por Sophie, y sus ensayos amorosos —pues de ensayos, pruebas sentimentales se trata— con las otras mujeres que encuentra en su camino, es el hilo conductor de la historia. Y Pedro Balbuena, en su singular camino de perfección que concluirá con su muerte, vive su historia con pasión verdadera, extrema. En ello interviene de forma decisiva ese peculiar sentido del humor, que adquiere matices trágicos a veces, y esa voluntad de individualismo del personaje que convierte en experiencia íntima, real lo que para otros aparece ficción o invención.

Hay más cosas en la novela. Tratándose de las peripecias de un escritor, la literatura, el hecho de la creación literaria la recorre. Además de una obra sobre un amor asumido dramáticamente, *Tantas veces Pedro* es la novela de la novela que intenta escribir Pedro Balbuena y que nunca se plasma, que nunca llega a ser escrita. Y ello es así porque, como decíamos más arriba, Pedro Balbuena, con ese apasionamiento que lo define, vive lo que no llega a redondear en unas cuartillas. Su novela es su experiencia. Lo que escribe son materiales, datos, propósitos para vivirlos o para creer que los ha vivido. Pero, además —y aquí entra de nuevo en funcionamiento el humor de Bryce—, nos encontramos con una serie de alusiones culturales, con una serie de referencias a nombres y títulos que tienen que ver con la literatura y que se ofrecen como parte de ese espíritu lúdico que salpica el relato. Y, así, en las páginas de *Tantas veces Pedro* nos tropezamos con Calderón, Juan Rulfo, Julio Ramón Ribeyro o Mario Vargas Llosa, por sólo citar algunos. Novela de una novela, pues, y también juego y establecimiento de complicidades sonrientes a través de elementos culturales.

Pero hay otro componente que señalar. *Tantas veces Pedro* es, igualmente, el relato de la aventura de un hispanoamericano educado entre mitos e importaciones culturales. Sin embargo el personaje —como señalamos antes— no reside en su continente, sino en Europa. Será mediante la confrontación de los valores de ambos

mundos que Bryce Echenique intenta acercarse a la raíz, a la quintaesencia del ser latinoamericano. Como en *Un mundo para Julius,* en la última novela de Bryce se dan las evocaciones impregnadas de nostalgia y matizadas por el humor. Pero lo que en «Julius» era humor próximo a la ternura, en «Pedro» —en lo que se refiere a esa indagación en el ser latinoamericano— aparece en forma de devastadora ironía, de sátira desgarradora, sobre todo cuando se trata de denunciar la mitificación deformadora de que hoy es objeto América Latina.

Así que, concretando, *Tantas veces Pedro* es por un lado una novela profundamente romántica: historia de un amor vivido apasionadamente, y salpicada de otras historias sentimentales que conducen hacia ese amor totalitario en donde lo real y lo imaginario, lo que es y lo que puede o pudo ser se confunde. Por otro, es la novela de la novela que intenta escribir un joven peruano, y surcada de juegos con la literatura y, en general, con la cultura. Y por otro lado, es una confrontación entre los valores del continente americano y de Europa. Todo ello —como es sustancial en la obra de Bryce— sabiamente hilvanado con esa marca inconfundible que es el amplio registro humorístico de nuestro narrador.

Una cosa más. Dijimos que *Tantas veces Pedro* era una novela mosaico, una novela de cajas chinas. Aclaremos la afirmación... «Tantas veces Pedro» es una obra compleja porque en ella se reúnen una serie de historias que, paulatinamente, confluyen y se vertebran coherentemente. Tenemos las historias de Pedro con cada una de las mujeres que desfilan por la novela, historias válidas y cerradas en sí mismas. Tenemos ese desvelamiento de la personalidad íntima de Pedro Balbuena que se nos presenta en sus diálogos con el perro de bronce Alter Ego —y digo diálogo porque en la novela ese perro de bronce «habla» con su dueño—. Y tenemos bambién los apuntes, los relatos fragmentarios que escribe Pedro Balbuena en pos de esa novela que lleva tanto tiempo intentando escribir... Son, como decíamos, cajas dentro de esa gran caja que es el amor romántico de Pedro por Sophie. Esta acumulación de materiales es,. evidentemente, compleja. Pero Bryce Echenique los domina y los organiza sin que la estructuración y los recursos técnicos apabullen o despisten al lector. En este sentido, el mejor elogio para nuestro autor es decir que su sabiduría narrativa se manifiesta en convertir en interesante, ameno y divertido lo que aparecía intrincado. Algo que no todos resuelven felizmente. Llegados aquí alguien podría preguntar: «Pedro» ¿mejor o peor que «Julius»...? Bueno, pues aunque con ciertos puntos comunes —resultado de una trayectoria narrativa coherente— son cosas distintas.—SABAS MARTÍN *(Fundadores, 5. MADRID-28).*

A bordo de las ínsulas extrañas *

Según nos advirtió el propio autor, «Cuaderno de las Insulas Extrañas» * formará parte del libro de poemas «Cuadernos de barlovento», no terminado aún. Pero sea cual fuere el contenido total del futuro volumen, «Cuaderno de las Insulas Extrañas» tiene vitalidad, unidad e independencia, y, por tanto, puede existir libremente separado del libro al cual pertenecerá. Es una obra total, no un fragmento. Y presenta, además, una novedad: en esta ocasión los poemas de Enrique Badosa están escritos en prosa.

Nos hallamos, pues, ante un libro de poemas en prosa que en modo alguno debe confundirse con la llamada prosa poética. En el primer caso hablamos de un género de una entidad propia, de un universo poético unitario, cerrado en su significado y en su intención. Un verdadero poema, en fin, cuyos ritmos y rima se han resuelto alineándose en horizontalidad prosística. En el segundo caso nos referimos a un incidente formal, no conceptual. Una manera de decir las cosas con ambición estilística que toma no de la poesía sino del léxico reputado como poético, parte de sus formas, y con ello la posibilidad de amanerar el texto y diluir la tensión de su propósito mediante un lenguaje extraordinario. Un poema en prosa no necesita adornos y se sirve libremente de la prosa sin pulverizar sobre ellas aromas de lírica estereotipia. Cada poema lo es gracias a su unidad de significado y contenido. Las palabras forjan el poema en virtud de su oportunidad y carga significativa y emocional, no porque formen parte de un vocabulario tradicionalmente admitido como poético. En definitiva, un poema en prosa no necesita para nada de la prosa poética para alcanzar su realidad artística. Ni la prosa necesita de la poesía para no resultar inevitablemente prosaica.

Doce son los poemas que Enrique Badosa hace navegar a lo largo de su ya extensa obra, tan llena de mar. Llevan el rumbo de una novedad cuyo Norte es la proporción perfecta entre forma y fondo. Una inventiva generosa va disponiendo la sorpresa de un mundo insólito, la magia del cual fluye con sabia naturalidad para que aceptemos y entendamos el prodigio.

La idea inspiradora de los poemas, si atendemos a la cita que preside el libro, pertenece a San Juan de la Cruz, que hace mención de ellas en la glosa de la Canción XIV del «Cántico Espiritual». Lo que para el místico es medio para elevarnos al mundo trascendente, en Enrique Badosa es un camino que conduce a la espesura de la propia intimidad para narrarnos la aventura de sus descubrimientos introspectivos. Cada isla, cada navegación, es biografía, encuentro y aspiración. Y nada hay tan particular en un hombre que, de algún modo, no sea noticia de los demás. De ahí que los hallazgos del poeta son formas especulares en las que reconocerle y reconocernos.

Aunque las connotaciones son múltiples, cada poema tiene una idea rectora. «Egonia», por ejemplo, expresa la ruptura del egocentrismo, de la proyección inmadura, para alcanzar una individualidad liberadora. «Biblonisos», el utópico anhelo

---

* ENRIQUE BADOSA: *Cuaderno de las Insulas Extrañas*. Editorial Prometeo. Colección Gules. Valencia, 1982.

del saber universal. «Portinaria», el acto de fe que halla en lo alto el camino azaroso de la vida. Y así, sucesivamente, el lector hallará en cada singladura la revelación, por modo poético, de aspectos fundamentales de la existencia. Bellísima y misteriosa «Rodonia», el enigma de la cual encomiendo a la sutileza del lector. Basta esta nota orientativa. El lector obtendrá en el secreto, que no en la oscuridad, de cada poema, el placer de sus propias interpretaciones. Interpretaciones que pueden ser múltiples y válidas, ya que el autor muestra sus insólitas experiencias sin significado unívoco. Todo el libro es un conjunto de transposiciones analógicas de imágenes y símbolos, lo cual no presupone el equívoco, lo gratuito o lo casual. Una diáfana sencillez estilística permite expresar las más audaces invenciones.

He hablado de novedad. Intentaré explicar en qué consiste. Hasta ahora libros como «Historias en Venecia» o «Mapa de Grecia» bastan para que advirtamos de qué modo Enrique Badosa se sirve de la realidad inmediata —geográfica o histórica— para explicarse a sí mismo. En «Cuaderno de las Insulas Extrañas», el «sí mismo» procede en sentido inverso. Inventa una realidad, la describe y la recrea en concretos poemas, la magia de los cuales es el vehículo de su catarsis. Pero inventar una realidad coherente en su alegoría, supone no sólo los juegos de la fantasía, sino los trabajos de la imaginación. Se produce una paradoja: para llegar a una expresión sumamente lírica se recurre a la épica. En el caso de los anteriores libros, la exterioridad solicitaba la intimidad, ahora es la intimidad la que requiere un apropiado escenario donde desarrollar la aventura personal.

Lo anterior nos permite deducir cómo épica y lírica se dan conjuntamente en cada poema. Es más, el simbolismo anuda ambos géneros unificándolos en su hilo narrativo. Cada poema tiene en su unidad intencional y en su concisión final algo del cuento y del soneto. Como intento de deslinde analítico cabría hablar de un onirismo dirigido en la anécdota y de lirismo en el propósito que la alienta y le ha dado el ser. El lirismo sería la fuerza poética para expresar el mundo interior; y el contenido onírico, la sucesión anecdótica narrativa en la que el argumento y los objetos que en él muestran, alcanzan un valor simbólico.

En el sueño, el universo se superpone al acontecer objetivo y lo utiliza sin anularlo del todo. En la creación consciente —y éste es el caso que nos ocupa—, por libre que ésta sea, sucede al revés. El poeta elige las imágenes que mejor expresan la simbología mediante la que trata de mostrarse, creando para ello un mundo objetivo. Sin esta función rectora se caería en un automatismo irrelevante y difuso. Y precisamente éste no es el caso de los poemas del presente libro. Es imposible que en este juego artístico e intelectual no se cuelen de rondón —invitando a toda suerte de conjeturas— parcelas insumisas del subconsciente, pero, a mi entender, éste halla más camino en la expresión lírica, en los contenidos formales elegidos entre los que la inspiración ofrece, que en la propia anécdota onírica. El autor dirige, trabaja y dispone el argumento del poema, pero es imposible señorear totalmente la forma como el poema es expresado. La riqueza que todo esto supone para el lector como medio de conocimiento y como exultación emocional e intelectual me parece incuestionable.

Las doce ínsulas extrañas son otras tantas naves en que el autor navega por su propio mar interno. Sus nombres —extraídos del griego y del latín— son una

indicación de su significativa realidad. El libro se inicia y acaba en lo cotidiano. Entre estos extremos, la sólida aceptación de lo maravilloso. ¿Pero acaso lo maravilloso no duerme con claridad irreconocible en cada una de las horas de nuestra oscura vigilia, tiranizada por los cegadores focos con los que nos interroga inexorable lo inmediato? Enrique Badosa transmuta en sueños luminosos de arte y significaciones las sombras de la vigilia. Y por un momento hace que una nueva realidad, quizá por extraña más verdadera, nos sustraiga de la irrealidad obviamente aceptada con la que nos contamos la historia nuestra de cada día.—ESTEBAN PADRÓS DE PALACIOS *(Ausías March, 31. BARCELONA-10).*

Cartas de amor

Encuadrada en su última producción y contrastando con ella —y casi podríamos decir con toda ella, desde ese existencial pesimismo que despuntaba en *La sombra del ciprés es alargada*—, Delibes ha escrito un *divertimento: Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* [1]. Nada aquí de las violencias traumáticas y el correr de la sangre de *Las guerras de nuestros antepasados, El disputado voto del señor Cayo* o *Los santos inocentes,* novelas en las que el humorismo, siempre presente en el autor vallisoletano, constituye un elemento secundario o periférico. Pero, claro está, dado que el héroe novelesco es siempre, como apuntaba Lukacs, un héroe problemático, el voluptuoso sexagenario firmante de esas cartas, Eugenio Sanz, no puede sustraerse a los rasgos negativos que frecuentemente adornan la condición humana y que, en este caso, salpican el relato epistolar de graciosos e incluso crueles detalles, preludiando el casi esperado desenlace. Así, al margen de ese final rezumante de traición y de ilusiones perdidas, el lector habitual de Delibes puede ir deshilvanando ingredientes ya no tan risueños, como la represión sexual —y su inevitable raíz familiar, rayana en lo incestuoso—, las ambiciones ya conseguidas y ya frustradas —en el marco de los vaivenes de una posguerra de depuraciones y arribismos—, la actitud crítica ante «la paja en el ojo ajeno» —anticipada por la cita de Proust que preside el libro—, todo ello sobre un telón de fondo de alifafes propios de la edad —vividos como auténtica hipocondría—, de tufaradas de recetas gastronómicas y de mucha mesa camilla ante el televisor.

Si ahora mismo se le concediera el premio Nobel a Miguel Delibes, se diría, más o menos, en esas estereotipadas y escuetas informaciones de urgencia que nos suministran las agencias de noticias, que tal premio se le ha otorgado en virtud de haber sabido reflejar como nadie, en un mundo en progresiva industrialización y mecanización, un medio rural agonizante, unos tipos populares y un campesinado sujetos al ostracismo y a la emigración, y un paisaje natural, con toda su flora y fauna, abandonado o degradado. Y si así fuera, el seco trallazo informativo de alcance

[1] En adelante, cito siempre por la primera edición, Ediciones Destino, Barcelona, octubre de 1983.

olvidaría un detalle tanto más significativo: que Delibes ha sabido retratar también en sus novelas a una entrañable clase media provinciana marcada por el susto de la guerra civil y sus consecuencias. Y en esta línea se sitúa nuestro héroe, Eugenio Sanz Vecilla, de apellidos premeditadamente grises, con sus muchos años de asignatura pendiente y de virginidad a cuestas, que un día, en la consulta de un médico, deja reposar su distraída mirada en un anuncio sentimental —contactos, encuentros, etc.— de una de esas revistas. Y a la vejez viruelas.

Lo interesante del procedimiento epistolar —desde la época de Valera a nuestros días, por citar un ejemplo clásico— es que la reacción y respuesta del destinatario quedan aplazadas, lo que da pie al lector a toda clase de suposiciones e incide en la tensión, el suspense o el humorismo del discurso narrativo, según proceda. Es también, en cierta medida, y recordando a Castellet, *la hora del lector,* pues éste recrea y se anticipa a los hechos, al imaginarse la acogida que del contenido de la carta hace el *silencioso* corresponsal. Así, una característica de la lectura de *Pepita Jiménez* es el ir adivinando el efecto que, paulatinamente, hacen en el señor deán las cartas de su sobrino, en las que se va reflejando de forma palmaria su evolución sentimental. Claro está que, en el llamado género epistolar, se le suministran en las cartas al lector indicios de lo que ha sido y está siendo la reacción del destinatario, por ejemplo, al estilo de «Dice usted que la gran victoria en cierto género de batallas consiste en la fuga» *(Pepita Jiménez),* o «No, en contra de lo que usted cree, no soy un televidente empedernido» (el *Sexagenario,* pág. 47), y que este rasgo aparece de forma más acentuada en la novela de Delibes. Pero es evidente que el procedimiento epistolar no contrastado —es decir, el que *oculta,* salvo los indicios apuntados, las cartas del otro corresponsal, en este caso la presumiblemente exuberante y a la par jamona Rocío— presenta un diálogo demorado y desconcertante que hace trabajar la cabeza del lector por los vericuetos de la intriga novelesca y del humor fino, lo que permite lucubrar sobre el contenido de la carta o cartas siguientes, rastrear el proceso sentimental de la exótica andaluza e incluso apostar por la conclusión de esos amores a través de la letra.

Y mediante esa técnica tan sencilla y su habitual dominio de la palabra —el que ahora se necesita para dar vida y caracterizar a un viejo periodista como es Eugenio Sanz—, Miguel Delibes va trazando, con crudeza de novelista, el perfil humano de su héroe, más antihéroe que otra cosa, figura gris como la de millares de seres casi orwelianos, que apestan a Seguridad Social, a derechos pasivos, a declaración de la renta, a recuerdos de monotonía de lluvia tras los cristales en el salón familiar, a enfermedades imaginarias y neurosis de tapones en los oídos, a lujuria de guisotes y a estética de bordados de la hermana fiel, centros de mesa que amarillean sobre el aparador de formica. Es este el recuento de miserias que contrasta, en la última novela de Delibes, con una pasión voluptuosa tardía y distante, como las miserias crematísticas y alimenticias del señor Grandet contrastan y se dan de bofetadas, en el paso del Romanticismo al Realismo, con la delicada y amorosa imagen de su hija Eugénie.

Quizá sea ésta una visión muy despiadada e incluso inexacta del protagonista y firmante de las cartas [2], pues no todos esos rasgos en cascada que, un tanto

[2] En mi descargo diré que tampoco Delibes parece ser demasiado benévolo con su personaje, al que acusa de «oportunismo» y «malas artes». Ver la entrevista de Angeles García publicada en el suplemento

implacablemente, hemos apuntado, se corresponden a la figura de Eugenio Sanz, pero sí al arquetipo por él representado. Tengamos en cuenta que, además, está el valor humano, cálido y real que Delibes confiere a sus personajes, sobre todo a través de la técnica del diálogo, y del que resulta un espejo en el que cualquiera puede verse reflejado. Por otra parte, la imagen del periodista que se ha hecho a sí mismo, a costa de lecturas autodidactas, mucha corrección de pruebas y ríos de tinta plumífera —eco de delibianos recuerdos de un *El Norte de Castilla* entre bastidores— se traduce en un estilo epistolar y un lenguaje poco comunes, en que, con frecuencia, se mezclan el arcaísmo, el tecnicismo y la pedantería con gotas de una solera lingüística local, bajo el tamiz de un permanente tono remilgado y retórico y de un formalismo obsesivo y hasta contagioso. Es la cultura, incluso, de quien proclama haber leído a Freud, a Unamuno, a Ortega, y es hasta medianamente consciente de sus propios defectos y manías, pero que no está dispuesto a enmendarlos, con esa terquedad de los años, los recuerdos amargos y el peso de los achaques reales o inventados.

En esa configuración del «antihéroe» que decíamos es Eugenio Sanz —lo más opuesto al «intelectual español esforzado» que, según palabras de Gonzalo Sobejano, representa el fallecido marido de Carmen en *Cinco horas con Mario*—, no podían faltar detalles y tópicos de masas que le aproximan a lo que vulgarmente entendemos como un reaccionario (o al menos como un «neutro», si queremos atemperar adjetivos de contenido semántico encanallado): «Soy apolítico, desde la infancia lo he sido, y de siempre he considerado la política como un mal necesario. Quiere decir esto, señora, que tanto me da que la moneda caiga de un lado como del otro, que salga cara o que salga cruz» (pág. 67). Y por si esto, unido a su manifiesta fobia contra los jóvenes (págs. 74 y 100), fuera poco para caracterizar actitudes negativas y recelos, antes nos ha obsequiado con una perla de este calibre: «A propósito, ¿ha leído usted *Holocausto*? ¿Vio la versión de la novela en televisión? ¿No será un exutorio (sic) del capitalismo judío? Me gustaría conocer su opinión» (pág. 46). En su pretexto de que «únicamente desde esta posición neutral puede emitirse un juicio abierto» (pág. 67), Eugenio Sanz, ante las reticencias del hijo de su admirada corresponsal, no acierta, sin embargo, a dar una explicación satisfactoria de lo ocurrido en el periódico durante la posguerra, cuando es aupado por otro advenedizo, Bernabé del Moral, al puesto de redactor-jefe, y ve posteriormente frustradas sus aspiraciones al de director. Próspera y adversa fortuna de «un ser refractario a toda ideología, un simple trabajador», que no deja, eso sí, de aventar la paja en el ojo de sus compañeros de redacción. Un episodio más de servidumbres y resentimientos que contribuyen a trazar el perfil grisáceo del personaje.

La actualidad política del país, que nunca falta en las novelas de Delibes —véase, por ejemplo, su *aggiornamento* en *El disputado voto del señor Cayo*— muestra su reflejo en las andanzas y transformación de Julito, un paisano de Eugenio Sanz, que emigró al País Vasco por los 60 y ahora se ha vuelto más papista que el Papa: «... llama a las niñas Begoña y Aránzazu y al niño le dice Iñaqui. En la luneta trasera del coche lleva

---

Libros de «El País» (6 de octubre de 1983, pág. 3), a continuación de un artículo de Rafael Conte sobre esta novela, titulado *El escritor y la piel del personaje*.

una pegatina con una ikurriña y una leyenda en vascuence. El hombre está muy integrado... (...) todo se le vuelve decir: "Porque nosotros los vascos..."» (pág. 24). Creemos que, en este caso, no cabe achacarle a Eugenio Sanz el comentario socarrón, sino más bien al propio Delibes, que, oportunamente, habla por boca de muchos otros perplejos y desapasionados observadores de la cuestión vasca.

El análisis de las *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* quedaría cojitranco si no se abordara su aspecto erótico, que aparece explícitamente en el título y en estrecha relación con el humorismo del libro. Para empezar, Eugenio Sanz es increíblemente virgen, como así lo manifiesta, con su acostumbrado estilo relamido, a su presunta lozana andaluza: «Creo que ya es hora de decirte que, pese a mis sesenta y cinco años, no he conocido mujer en sentido bíblico» (pág. 83). Es decir: un tronco muy grueso que añadir al fuego del estupor y la desconfianza que ya se está alimentando en la viuda. El personaje se instala, así, en una familiar galería de tipos «raros», muy del gusto de Delibes, y que suelen constituir, con sus excentricidades a cuestas, el soporte problemático del decurso narrativo. La voluptuosidad de Eugenio Sanz parte de un *voyeurismo* practicado con morbosa fruición durante años y años de abstinencia: «De chiquito miraba a mi hermana (Rafaela) como a una diosa, su cuello altivo, sus pugnaces pechitos insolentes, su cintura flexible, inverosímil, realzada por las curvas rotundas, ondulantes, de sus caderas» (pág. 48). Y el mirón esgrime ahora sus más afilados recursos lingüísticos al acusar recibo de la (engañosa) foto de Rocío: «¡Qué bien te ha tomado el sol! La facilidad para captarlo es una prueba más de tu noble calidad de carne. (...) Hay, en fin, la gracia indescriptible de tus senos, mínimos y prietos como dos piñas, semejantes a los de mi difunta hermana Rafaela cuando hace años se soleaba en esta misma galería donde ahora escribo. ¿Diste el pecho a tus hijos, amor? Sencillamente increíble» (pág. 82). El lector observa regocijado cómo las «ocurrencias» de Eugenio se acumulan carta tras carta —en las que ya la consabida obsesión incestuosa es casi un manifiesto a voces—, y así la relación sentimental se precipita hacia un desenlace cargado de negros nubarrones. Uno no deja de imaginarse los contornos psicológicos de Rocío, chistosa como buena andaluza, pero al mismo tiempo ferozmente calculadora, que pasa de la perplejidad al recelo y que juega un poco al ratón y al gato con un pedante que no cesa de echar piedras sobre su propio tejado con el relato de sus manías y complejos freudianos, y con sus redichas explicaderas domésticas. En el fondo, Rocío no es otra cosa muy distinta a Eugenio —por ejemplo, un físico en estado ruinoso—, pero ella, con el característico sentido práctico femenino, *va a lo suyo* y toma nota, llena de naturales precauciones que desembocan en la ñoñería de entrevistarse con Baldomero Cerviño, *pidiendo referencias*, lo que da un quiebro definitivo a los ya deteriorados amores epistolares y hace posible el temido final pesimista muy a la manera delibiana.

Lo despiadadamente burlón es que Eugenio, venciendo su natural timidez y con toda clase de circunloquios, ha desvelado su intimidad y todo termina en agua de borrajas. La siniestra moraleja apunta a las inversiones y empresas sentimentales que acaban en la ruina: en la soledad —punto de partida del libro— y en el ridículo. Eugenio ha abierto a Rocío no sólo su alma, sino también su cuerpo, e incluso sus intestinos, sin eludir detalles escatológicos, como los que hacen referencia a su

estreñimiento pertinaz: «A estas alturas, si no ingiero laxantes no deyecto y si los ingiero a diario irrito el colon. ¡Terrible alternativa!» (págs. 90-91). Detalles como el indicado, que nos provocan no sólo la sonrisa, sino también la carcajada —sobre todo pensando en la reacción de la andaluza—, menudean en las cartas y tienen su punto álgido —orgiástico y pringoso— en la descripción del sueñecito o plácida modorra que suele invadir a Eugenio después de comer: «La cabezada dura poco, minutos, pero duermo profundamente y con un regodeo tal que al despertar me doy cuenta de que he babeado. Babear durante el sueño es indicio de placidez...» (pág. 114).

Sin que esos amores hayan podido tener una realidad más allá del papel, Eugenio ha dado rienda suelta, entre otras cosas, a la confesión de sus esclavitudes orgánicas, en bata y zapatillas, con la sinceridad recelosa y terca del que prefiere curarse en salud y avisar a ser traidor. Mediante la palabra escrita ha reproducido, con espanto de la viuda, la cara oculta que corresponde a las sorpresas de un trasfondo matrimonial. Y, claro está, como la felicidad es imposible —la vana esperanza, en este caso, de que nunca es tarde si la dicha es buena—, el amor y el entusiasmo quedan ahogados de raíz.

En definitiva, ese colofón de desdicha, vergüenza y soledad era lo que podíamos esperar —y, si no, no habría novela—: es el Delibes auténtico, que nos guiña un ojo burlón, muy a tono con su obra de siempre, sin perjuicio de que a lo largo de sus libros nos haya hecho reír y pensar, y ofrecido el realismo de unos personajes inolvidables.—PEDRO CARRERO ERAS *(Modesto Lafuente, 78. MADRID-3).*

Fermín Cabal, algo más que un dramaturgo *

Coincidiendo con la presentación en Madrid de su último espectáculo, *Vade retro!,* aparece este primer libro [1] que recoge junto a esa obra dos de sus anteriores estrenos. Uno de los más cualificados hombres de nuestra nueva escena, Fermín Cabal no es escritor de literatura, según él mismo aclara, sino un hombre de teatro, y que entre sus trabajos está, naturalmente, presentar un texto, pero como también lo está del mismo modo la escenografía, el montaje, la dirección. Su formación en el teatro total, como podría llamarse, creo que se nota decisivamente. Es este conocimiento, esta sabiduría que aporta la nueva generación de hombres de teatro lo más sobresaliente de su contribución. Los grupos independientes, además de ser el único canal de expresión que encontraron a su alcance, fue la gran escuela de aprendizaje, en donde las cosas se hacían colectivamente, se intercambiaban opiniones y experiencias. Todo lo que supuso la compañía colectiva quedó reflejado en un coloquio que se publicó

[1] FERMIN CABAL: *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???, Vade retro!* Editorial Fundamentos, Madrid, 1982.

hace un par de años en la revista *Primer Acto,* en el que junto a Fermín Cabal intervenía su compañero de programación en el María Guerrero, José Luis Alonso de Santos (ambos redactores de la revista), y otros profesionales surgidos al amparo de esta concepción del teatro. En el caso concreto de Fermín Cabal su vinculación con el cine ha enriquecido aún más sus aportaciones.

Dados los escasos medios con que contaban estos grupos, suele ponerse en pie una única escenografía. Las escenas son consecutivas, sin que pasen espacios de tiempo entre ellas. Sin embargo, sí podrá existir una gran profusión de personajes siempre que se necesite, dado que un mismo actor realizará varios papeles, circunstancia no frecuente en el teatro comercial de grandes compañías, aunque ya es hora de que también lo vayan haciendo.

De la misma manera le saldrá a Cabal un teatro muy poco intelectualizado, elogio que, por cierto, no le gusta demasiado. Pero al decir poco intelectualizado lo que se quiere manifestar es que está formado por efectismo inmediato, que suprime en lo posible la complejidad. Los textos de Fermín conectan de una forma muy directa con el público, y yo, que estoy por el teatro de mayorías, por el teatro masivo, lo celebro ampliamente. Y me parece que una gran obra puede, incluso debe, ser sencilla. La eliminación de referencias oscuramente simbólicas constituye uno de sus mayores aciertos. A esto ayuda de forma determinante la envidiable agilidad y soltura de sus diálogos. También, su realismo, que no debe entenderse jamás como copia de la realidad. E independientemente de que desde su primera obra demuestra un gran talento, demuestra también que en cada ocasión va a más, en una progresión importante.

Un teatro francamente entretenido, que es lo primero que ha de ser todo teatro. Teñido a veces por una lámina de humor muy fino, que se queda en ocasiones en una sutil ironía. Nada doctrinario, aunque la doctrina esté presente en cada párrafo, y, sobre todo, nada maniqueo.

Tú estás loco, Briones, estrenada en 1978 en Logroño bajo la propia dirección del autor, nos pone en escena un falangista de los ahora llamados nostálgicos. Por su furibunda exaltación, es internado en un psiquiátrico, cuyos procedimientos para «curar» una vez más se cuestionan. En cambio, adentrándonos en la personalidad de Briones, llegamos a comprender, si no justificar, sus posturas y sus motivos, y, desde luego, lo injustificado de su internamiento. Al menos, si ser ultra exaltado es una locura, hay bastante locuras más fuertes y más peligrosas que no se las somete a encierro. Que un hombre como Fermín Cabal, radicalmente opuesto a esas posturas, trate de hacernos entender a Briones, da una evidente prueba de su limpieza ética. Trata de derribar la frontera tan estúpida de buenos y malos en virtud de posiciones ideológicas. Pero quien sí merece reprobación es el arribista, el intrigante, el chaquetero constante, el clásico camaleón, que lo único que busca es conservar siempre el puesto más privilegiado posible. Precisamente, lo que originará el abandono de Briones y su presunta vuelta a la normalidad es, en buena parte, el desencanto que sufre ante tanta deserción, y por tanto, el sentimiento de haber estado perdiendo su vida.

La figura de Briones, presentada de una manera siempre amable, sin acritud, buscando constantemente un orden que ha perdido y que ya no va a encontrar, nos

produce una sensación de desvalimiento, de lástima. No nos propone Cabal un modelo de caricatura, que siempre es una crueldad, aunque en algunas ocasiones sea tan necesaria, tan acertada, tan efectiva, tan brillante, como las que hace Darío Fo. Y efectivamente, la violencia de Briones remite cuando, en vez de tratarle con más violencia o con paternalismo —que también es una agresividad— le tratan como a una persona a la que hay que ilusionarse por la vida, como lo hace en todo momento la monja del psiquiátrico. Alimentarle al menos de sueños. Y sobre todo, no quitarse de encima el problema, diciendo que todo está producido por el stress, que si es la enfermedad de nuestra civilización, cualquier excusa de moda, pero que no resuelve nada.

Estrenada en Madrid el año 79, *Fuiste a ver a la abuela???,* representa una búsqueda de nuevas formas teatrales, rompiendo el espíritu sintético de la anterior. A mí, personalmente, es la que menos me agrada de las tres; creo que la tensión dramática, llámese emoción si se quiere, que contenía *Briones* y que va a superar después *Vade retro!,* está un poco desvaída en ese experimentalismo. En todo caso, tiene una innegable habilidad para ir ligando los sucesivos planos, a veces, desde luego, con una enorme gracia expresiva. Siento no haberla visto en escena, porque, más que nunca, es una obra para ver mucho más que para leer. Además, sería enormemente interesante contemplar el desenvolvimiento de los actores, pues este espectáculo es todo un reto para el actor, en donde ha de demostrar su versatilidad y su capacidad histriónica al máximo. Luces, oscuros, regresiones, alternancias de diversas situaciones y enfoques, todo un juego escénico donde nos convence de su absoluta sabiduría en arquitectura teatral. Y, por supuesto, de su gran talento. Un diálogo siempre justo, atinado en cada momento, llega a un grado de perfección un tanto sorprendente para su juventud. Quizá la acumulación tan excesiva de sugerencias pueda abrumar al espectador. Pero también está más abierto a la fantasía y al lirismo.

Y, en efecto, la obra tiene una lectura política, una lectura generacional, una lectura psicológica —me da un poco de reparo escribir psicoanalítica—, una lectura pedagógica, y más que se quieran ver, rebozadas todas ellas de símbolos. El esquema de correspondencias: el padre y el maestro, la represión, cada uno con un diferente sentido y motivación; la abuela, la tradición; la madre, el servicio, el sacrificio callado; la infancia, la búsqueda. Latiendo detrás de estas asimilaciones, el binomio resignación-lucha, o si se prefiere, estatismo-cambio. El deseo de adquirir otras ilusiones y romper la rutina y el fatal fantasma de lo inevitable contra el conformismo y el «así tiene que ser». Aquí ya se cuestiona, como digo, el problema generacional que tan bien va a desarrollar en *Vade retro!* La represión política y educativa, que conforman un mundo de tabúes y de miedos, acentuando las contradicciones internas de los personajes para mostrar en toda su evidencia la atmósfera de inseguridad y de confusión en las que se desenvuelven.

En *Vade retro!,* apoyada en sólo dos personajes, hay un notable esfuerzo de estilización. Es difícil encontrar en la actualidad un drama tan completo, tan rico de matices, tan redondo, en definitiva. A Fermín Cabal no se le escapa ningún mínimo detalle escénico. Las acotaciones del texto, de las que tan raras veces se habla, lo puntualizan de manera magistral.

Más que el problema generacional, como se ha visto generalmente y que ciertamente también lo es, esta obra nos presenta el enfrentamiento, que ya veíamos en la anterior, entre una postura inconformista y otra que es de resignación. Por tanto, la seguridad y la inseguridad, llevada hasta la crisis de identidad. La crisis de vocación del cura más joven, sustentada incluso en la multiplicidad de interpretaciones de las Escrituras, con sus consiguientes contradicciones, viene dada por una falta de alicientes, de ilusiones, por vacíos espirituales irrellenables. En esa situación sólo cabe engañarse a sí mismo, pero a la larga terminará por no reconocerse. La tensión que alcanza el diálogo entre ambos curas, que precisamente se buscan porque no se soportan, llega a unos momentos de crispación expresados perfectamente. Para aliviar esa crispación tratará de poner en el coloquio un juego de insinuaciones, de ironías, provocando incluso el malentendido o el clásico enredo, para determinar un efecto hilarante, si bien este juego se hace en contadas ocasiones; bueno, las justas. Las posturas de ambos están reforzadas por sus correspondientes personalidades, una, dominante, autoritaria; la otra, envuelta siempre en una apabullante timidez.

Muy oportuna, casi providencial, la llegada de Fermín Cabal al libro después de sus grandes éxitos escénicos en estos tiempos un poco indecisos para nuestro teatro.—EUGENIO COBO *(Calatrava, 36. MADRID-5).*

Lope de Vega en su trayectoria poética

La poesía de Lope de Vega constituye —como toda su obra literaria— uno de los campos de nuestra literatura del Siglo de Oro aún poco conocido, debido, sin duda, a la fecundidad de una producción extensa y dilatada a lo largo de toda una vida. Hay poemas de Lope, sin embargo, que conoce todo el mundo —de idéntica forma que hay cuatro o cinco obras teatrales suyas especialmente difundidas— y que recuerdan estudiosos, lectores y aficionados: «Hortelano era Belardo», «Pastor que con tus silbos amorosos», «Un soneto me manda hacer Violante», «En las mañanicas»... Pero el conjunto completo de la obra lírica de Lope es difícil de conocer hoy día, al no disponer de una edición completa de la obra, basada en textos seguros y fiables. La labor de algunos estudiosos ha estado siempre reducida al campo de las antologías, más o menos amplias y sujetas muchas veces a las exigencias de las empresas editoriales. Sólo José Manuel Blecua —maestro de lopistas— acometió la labor de publicar la lírica completa de Lope hace años, pero sólo vio la luz el primer volumen de la obra [1]. Desde Fernández Montesinos, en 1925 [2], hasta recientes selecciones de la

[1] BLECUA, JOSÉ MANUEL (ed.): *Lope de Vega. Obras poéticas I.* Planeta, Barcelona, 1969.

[2] MONTESINOS, JOSÉ F. (ed.): *Lope de Vega. Poesías Líricas.* Clásicos Castellanos. Eds. de La Lectura. Madrid, 1925-26.

obra poética de Lope muy dignas no se había llevado a cabo la empresa de publicar las poesías de Lope con tanta ambición como ahora lo hace Antonio Carreño [3], posiblemente disponiendo de una mayor libertad por parte de su casa editora, que le ha permitido incluir, junto a un extenso prólogo (casi cien páginas), una generosa anotación a pie de página, en la que se ha dado cuenta no sólo de cuestiones textuales —fundamentales en la presentación de los romances de la primera época—, sino toda clase de aclaraciones léxicas, temáticas, bibliográficas, históricas y críticas.

En lo que al prólogo se refiere hay que destacar su condición de tal, al constituir un estudio de la lírica de Lope vinculado precisamente a los textos que el lector podrá encontrar en el libro que está leyendo. Unicamente se echa de menos la correspondiente referencia en el prólogo a las poesías que se incluyen en las dos últimas secciones del libro (poemas pertenecientes a sus obras dramáticas), que quedan de esta forma en la selección como si de un apéndice se tratase, desvinculadas del resto de la lírica lopesca, como en seguida veremos.

No cabe duda que a partir de ahora se va a conocer mejor la poesía de Lope, sobre todo porque la persona que ha preparado la edición ya había dado pruebas fehacientes de su buen conocimiento de la lírica del Fénix. Comprobamos ahora *in extenso,* referida a toda la obra lírica, esa pericia de quien es capaz, incluso, con gran generosidad científica, de apuntar las lagunas bibliográficas aún existentes en este campo y que, sin duda, abrirán caminos a nuevos investigadores: edición crítica de toda la poesía lírica de Lope, estudio de conjunto de esta faceta del Fénix, relaciones entre la poesía y el epistolario, lectura de Lope en sus coetáneos (Góngora y Quevedo principalmente) y algún aspecto más concreto, como puede ser el conceptismo sacro de su poesía, como más adelante veremos. Sobre la presencia de la lírica en el teatro, a cuya huerfanía bibliográfica también alude Carreño, algo hemos aportado en un reciente libro, que ha coincidido cronológicamente con la impresión del volumen que comentamos [4]. Aunque, desde luego, también en ese aspecto queda aún mucho por hacer.

Se supone que, por exigencias editoriales, Carreño ha incluido en su prólogo una sucinta biografía de Lope de Vega, que no por breve deja de ser precisa y detallada. No es mal lugar un libro que recoge la poesía lopesca para recordar los pasos de una vida tan apasionante —querámoslo o no— como la del Fénix, en quien, como todos sabemos, vida y poesía anduvieron parejas, tal y como Amado Alonso [5] resumió con acierto. Los procedimientos de Carreño nos llevan a recordar la vida de Lope y el espíritu de su época a través de tres dimensiones (medieval *—memento mori—,* renacentista *—collige, virgo, rosas—* y barroca *—omnia transit—);* nos conducen a repasar los amores de Lope escondidos tras los nombres tan fecundos como conocidos —o desconocidos—: Zaida, Filis, Belisa, Camila, Lucinda, Celia, Marfisa y, por fin, Marcia Leonarda-Amarilis; y, por último, nos transportan a ese final acongojado y emocionante del entierro multitudinario. Un resumen sintetizador cierra la evocación

---

3 CARREÑO, ANTONIO (ed.): *Lope de Vega. Poesía selecta.* Letras Hispánicas. Cátedra. Madrid, 1984.

4 DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO J.: *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional.* Departamento de Literatura Española. Universidad. Murcia, 1983.

5 ALONSO, AMADO: «Vida y creación en la lírica de Lope». *Materia y forma en poesía.* Gredos. 3.ª edición, págs. 108-133. Madrid, 1965.

de la personalidad: inteligencia (concepto), imaginación (fantasía) y humanidad (sentimiento).

Con una gran inquietud teórica se ha planteado Carreño el estudio de la lírica lopesca, basándose en la propia vida del Fénix y titulándola «la trayectoria poética de Lope». En el fondo de la cuestión se halla el gran problema que a tantos ha preocupado y muchos han solucionado, forma superficial quizá, aunque siempre en esto —como en otras tantas cosas— se ha seguido una vieja tradición investigadora de la obra lopesca. La relación vida-poesía es la clave en la lírica de Lope de Vega y a Carreño le ha preocupado como si de un prejuicio inevitable se tratase. Por ello, precisamente, ha planteado el problema desde un punto de vista teórico con la intención de desvitalizarlo. Son los estudios —nos dice el prologuista— de Leo Spitzer, Croce y Karl Vossler y los conceptos psicológicos que parten de la fenomenología de Husserl y el conceptismo biográfico de Dilthey más la crítica estilística, los que han puesto en relación vida y obra, de manera que la biografía lírica pudiera explicar la biografía del hombre. Pero hay una diferencia entre la historia y la literatura, entre lo real y lo imaginado, y en la relación entre ambos estará el secreto de la obra lopesca. «Y si —concluye Carreño— la poesía de Lope es, en su mejor parte, autobiográfica, la autobiografía es lírica, aunque lo imaginado se suponga como ocurrido. De ahí la necesidad de deslindar debidamente en toda exégesis lírica sobre Lope la biografía histórica de la fábula literaria» (pág. 50).

Cuatro son los grandes apartados que el editor deslinda para estudiar esta trayectoria poética. El primero de ellos es «el romancero lírico», que hemos de relacionar con investigaciones anteriores de su autor, y especialmente con su excelente libro sobre este importante aspecto de la poesía del Fénix [6]. De hecho, lo recogido ahora en el prólogo que nos ocupa no es sino una reconsideración de aquellas investigaciones ahora encuadradas en el marco de toda una trayectoria.

El segundo está referido a las rimas humanas, consideradas bajo el rótulo sugerente de «los encantos de las sirenas». El planteamiento de Carreño tiene un punto de vista muy sólido que le servirá para explicar formas, temas, motivos y recursos poéticos: «Las *Rimas humanas* vienen a ser el *canzoniere* amoroso de Lope de Vega» (pág. 66), y la relación con Petrarca queda evidenciada a través de los aspectos antes señalados. Pero también, aparte de lo estrictamente literario, hay una realidad vital, imaginada o no: «la expresión fragmentada [...] de las vicisitudes de un amor como triunfo, frustración o fracaso». La revisión realizada demuestra, con suficiente ejemplificación, el equilibrio —o desequilibrio— entre las dos fuerzas que rigen la lírica profana y temprana de Lope: petrarquismo y vida. Más conciso, aunque no menos documentado, es el capítulo dedicado, en tercer lugar, a la lírica religiosa. Una referencia vital es también obligatoria en este punto para entender la repentina —y profunda— transformación. El editor documenta las fechas y da las claves de esta nueva poesía *a lo divino*, con «Pastor que con tus silbos amorosos» como obra maestra de este sector y depósito de un conceptismo sacro en la lírica de Lope aún sin estudiar.

Son «los engaños de la escritura», referidos a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, los

[6] CARREÑO, ANTONIO: *El romancero lírico de Lope de Vega*. Gredos, Madrid, 1979.

que cierran la trayectoria poética marcada. «Nunca —asegura Carreño— se había representado mejor Lope como comediante y lírico de sí mismo» (pág. 100). Para llegar a esta conclusión, el editor somete a revisión toda la problemática planteada por el cancionero burlesco de Lope publicado bajo la casi real figura de ese poeta jocoso que fue Burguillos. Buen acarreo bibliográfico —exhaustivo, como es costumbre en el autor—, repaso de temas, formas y recursos y claras conclusiones sobre la función psicológica de la ficción de Burguillos en este final de la vida y de la obra de Lope.

No cabe duda de que la edición se halla, en efecto, adecuadamente presentada y el lector preparado para acometer la lectura de una poesía apasionada, diversa y vinculada a una de las vidas más intensas de todo nuestro siglo de oro. Pero el editor, cuidadoso en extremo, aún irá ofreciendo una serie de notas preliminares a cada uno de los apartados de la amplia antología, cuatro en una primera parte —coincidentes en gran parte, cronológicamente, con los cuatro capítulos de la introducción a que hemos hecho referencia anteriormente— y dos en una segunda parte dedicada a «composiciones incluidas en comedias», dividida a su vez en dos apartados: arte menor y sonetos. Ni que decir tiene que el más amplio de estos últimos es el dedicado a las canciones de tipo tradicional donde se lleva a cabo, a través de la nota preliminar y del profuso aparato crítico, una valoración de tal lírica. Ya hemos dejado constancia de la coincidencia cronológica que ha impedido a Carreño conocer oportunamente nuestra aportación en este campo. Posiblemente no le hubiese servido sino para aumentar la precisión de sus sabias anotaciones con alguna referencia sobre la relación de estas canciones con otras del mismo Lope, del teatro de la época y de la tradición popular española, así como su función dentro de las comedias. Aun así, el aparato crítico de cada una de estas composiciones es, como de costumbre, muy completo e informativo.

Cierran la edición los sonetos procedentes del teatro, precedidos por la habitual nota preliminar —más breve en esta ocasión— dedicada exclusivamente al «meta-poema» «Un soneto me manda hacer Violante», a su tradición y a su valoración dentro de la obra de Lope. Unos pocos ejemplos constituyen esta sección que, sin duda, podía haber sido más amplia en consonancia con lo nutrido de las anteriores. Este es quizá el único aspecto poco conseguido en la edición preparada por Carreño, que vemos finalizar de manera poco menos que precipitada. Contrasta en este sentido el número de páginas dedicado a los poemas de cada una de las dos partes que componen la totalidad del volumen: cuatrocientas la primera, frente a las setenta de la segunda, en la que sólo se recogen ocho sonetos.

Aun así, hay que afirmar que estamos ante una modélica edición de un clásico, que permitirá a todos, y especialmente a las jóvenes generaciones que empiezan a conocer nuestro pasado literario, llegar a entender mejor ese fenómeno de nuestra cultura que fue, y es, Lope de Vega, sin olvidar la faceta de su obra más vinculada a su propia personalidad: su impresionante poesía lírica.—FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA *(Ausías March, 31. BARCELONA-10).*

Ahora es preciso morir *

Cuando comencé a leer *Ahora es preciso morir,* pensé: «¡Qué título tan lapidario!; seguro que es otra rancia novela realista». Y acordándome de la trilogía de Torrente Ballester, saqué maliciosas y precipitadas conclusiones. Pero me pasé de listo, ya que estas falsas deducciones desaparecieron rápidamente. La novela me había atrapado y me parecía de mal gusto detenerme a tomar notas. Estaba ante una equilibrada y poco enfática respuesta narrativa (y aseguro que no es elogio hueco) a ese marasmo neorromántico de chinos de dos pesetas, de tramas policiacas en *Niuyores* inexistentes, de estancados mares del sur, de acciones disparatadas para lectores con *video.* Por fin, una novela romántica con alma y, además, bien escrita.

Ahora es preciso morir, primera novela que publica Jesús Pardo, no es lo que lógicamente cabría esperar: una obra primeriza, titubeante y con ínfulas de sorprender, sino el producto de una amplia experiencia literaria y periodística que explica lo correcto y humilde de su dicción.

La novela se asienta en la reiterada exposición de la decadencia de los Malalbear, poderoso clan santanderino que, desde la muerte del *pater familias,* don Leopoldo, se hunde en una tortuosa degradación social, psicológica y física. Todo comienza a morir con la desaparición del cacique, porque el dinero, única y pobre dote, corroe aún más a esos herederos obsesionados por la emulación de antiguos usos y costumbres, que se traduce en desastrosos negocios y estrafalarias ostentaciones. El tema de la decadencia, estrechamente unido al del dinero, nos aclara el insolidaridario comportamiento de los Malalbear entre sí.

Ahora es preciso morir se organiza en noventa y seis secuencias sin numerar, de extensión variable —entre tres y diez páginas—, y sólo separadas por un pequeño espacio en blanco. Pero esto no fragmenta el relato calidoscópicamente, como sucede en *La colmena,* porque las secuencias tienden a agruparse, por orden cronológico, en unidades de acción cuyo protagonismo recae, alternativamente, en uno de los Malalbear.

Ateniéndonos a la linealidad histórica que sigue la narración, la novela puede dividirse en cuatro grandes partes: Monarquía Parlamentaria de Alfonso XIII (secuencias 1 a 39, págs. 9 a 197); II República (secs. 40 a 54, págs. 197 a 259); Guerra Civil (secs. 55 a 74, págs. 259 a 349); Posguerra (secs. 75 a 96, págs. 349 a 487). Sin embargo, el autor rehuye la fecha como elemento vertebrador del relato, prefiriendo situarlo por ambientación, y así, muy veladamente, sólo indica que: «En 1927, a los cuarenta y tres años, Curra, en Villa San José, se sentía sola (...). Hacía cincuenta años que en aquella casa no se tiraba nada ...» (págs. 186 y 193). Por eso carece de sentido que en la contracubierta se diga que la novela narra «... un segmento temporal que se inició en 1914...». Tal vez el propio Jesús Pardo haya suministrado el dato; pero en el texto literario no aparece.

La voz de un narrador omnisciente preside 426 páginas —justo el 89 por 100 de la novela y perdónese lo miserable de la estadística—. Esta linealidad se quiebra

* Jesús Pardo: *Ahora es preciso morir,* Seix Barral, Barcelona, 1982.

bruscamente cuando surge el subjetivismo del *yo-niño* (segunda parte) y del *yo-adolescente* (cuarta parte) de Alejandro, desde el momento que el personaje-narrador humaniza y acerca al lector una crónica familiar repleta de autobiografismo. Pero ambas voces coinciden en aplicar la estilística de los tiempos pretéritos, situándose de este modo fuera de la acción relatada. No hay posibilidad de sorpresa; saben que nos encaminan al desenlace anunciado ya por el título: *Ahora es preciso morir*.

En la primera parte, que se inicia tras el fallecimiento de don Leopoldo, nos hallaremos el *yo* narrativo de Alejandro, porque este *alter ego* sin disfraz, al nacer en 1927, no pudo ser testigo de la época aquí reseñada (conviene no olvidar las clarísimas coincidencias biográficas entre el autor y dicho personaje: la misma fecha de nacimiento, idénticos centros escolares, iguales circunstancias familiares e inquietudes literarias, entornos geográficos calcados, etc.). En estas páginas, el narrador omnisciente se excede en sus obligaciones: lo quiere ver todo, y sólo consigue una minuciosa y arqueológica descripción que transforma a los personajes en momias parlantes y a los objetos en monstruos humanizados. Los Malalbear se perfilan contrastando con las lujosas cosas que creen poseer, proyectando sobre ellas su fracaso para prolongar, hasta la caricatura, una estereotipada imagen social que sólo esconde ese caciquismo, cruce de tendero arribista y de señorito feudal, que fue incapaz de adaptarse a los mecanismos económicos de aquellos tiempos.

Así, esta primera parte descansa en el tema de la ruina económica de la familia. Cristino, el segundón, destrona con artimañas propias de su padre a Julio, inepto primogénito con ínfulas políticas (secs. 1 a 8, y 17). Práxedes, para librarse del escándalo y la cárcel, ya que en su juventud participó en el atentado de un político conservador, cede al chantaje y, arruinado, huye con su familia de Santander (secs. 9 a 12 y 35 a 38). Fito, padre de Alejandro, dilapida su capital en absurdos negocios, excluyéndose del clan al casarse con una proletaria, María. Esto le obliga a exiliarse en Madrid, donde ya se encontraba Julio (secs. 18 a 30). Tampoco al acicalado Marcelino le va bien su negocio de carbón (secs. 31 a 34).

Las mujeres quedan en un segundo plano, empezando por doña Saturnina, personaje desdibujado y pasivo. Su única aspiración es lograr una buena boda: Sofía casa con el recto Enrique Artajo, y Silvina con el nuevo rico Benito Lomas. Sin embargo, debemos exceptuar a Curra (sec. 39), porque gracias a su celibato, que no significa ni mucho menos emancipación, se irá erigiendo en la decrépita y beatorra guardesa de Villa San José, a la vez que jugará un importantísimo papel en la enfermiza educación de Alejandro.

La segunda parte se inicia con un brusco cambio de registro. El *yo* infantil de Alejandro irrumpe turbulentamente en el caserón y sus alrededores. Desde el recuerdo, nos describirá unos años de solitarios juegos de fantasmas, de tesoros, de misterios, llenando así de vida lo que los adultos olvidaron: amarillentas fotografías, viejos coches, polvorientos libros (secs. 40, 42, 44, 46, 50 y 51). Jesús Pardo recurre otra vez al *contraste* para resaltar el subjetivismo de este precioso folletín, porque cuando Marcelino (sec. 47) y Curra (secs. 41, 43 y 45) se expresen a través de la primera persona, obtendremos una triste antítesis: niño/viejos; fantasía/pragmatismo; esperanzas/recuerdos inmovilizadores; etc. Con la reaparición del narrador omniscien-

te (secs. 48 y 49), se amplían los focos de perspectiva, al tiempo que nos introduce en los prolegómenos de la Guerra Civil (secs. 52 a 54).

En la tercera parte, la guerra desborda los límites geográficos de Villa San José, y empequeñece las peripecias de Alejandro que, al igual que muchos niños, sólo verá en el conflicto las ventajas de unas largas vacaciones; un extraño y caótico juego entre el odio de los adultos (secs. 56 y 57). Ahora el peso del relato recae en Agustín Artajo, hijo de Silvina, y en Práxedes, posiblemente los personajes más alegóricos de toda la novela. El primero es un hombre de fe, cuyo integrismo católico hace de su viaje por tierras montañesas, en el pelotón de castigo del sargento Simancas, ese *camino de perfección* que le conducirá al temido pero ansiado fusilamiento (secs. 55, 59 y 67). La peregrinación de Práxedes en la retaguardia del ejército republicano simboliza lo común: el miedo, que le llevará a un contante ejercicio de humana cobardía (secs. 63, 64, 65 y 68). De los que vivían antes del 36 en Madrid, Cristino, Julio, Fito y Ramiro Artajo, sabremos por brevísimas referencias indirectas que se ocultan en espera del triunfo de los nacionales. Mientras, Curra y Marcelino permanecen recluidos en Villa San José, inmovilizados por la soledad y el temor. Y como fondo, los personajes secundarios y los fugaces dibujan los perfiles de un gentío disfrazando de idealismo el miedo, el egoísmo y la crueldad nacidos de antiguos rencores.

La cuarta parte constituye una cuidada plasmación de la atmósfera gris y miserable de los años cuarenta, de la que se vale el narrador omnisciente para introducirnos en la sarcástica defunción de los Malalbear. Sofía propina un jarrazo mortal a su marido cuando éste, en penitencia por la liberación de Santander, le confiesa su única infidelidad conyugal (sec. 73). Julio perece a causa de una pulmonía ridícula (sec. 80). Práxedes, empobrecido por otro chantaje, muere en la miseria (sec. 79). Fito agoniza en una clínica madrileña entre la indiferencia proverbial de la familia (secs. 84 y 87). Marcelino se traslada a un pisito de soltero, hasta que un cocido fermentado pone fin a sus devaneos fetichistas de viejo chocho (secs. 78 y 82). Curra, que parece resistir este grotesco saldo, malvive refugiándose en el mundo de espectros nacidos de su esclerosis regresiva (secs. 80, 81, 90 y 91). Desengañado, Alejandro da la espalda a la realidad y prefiere aislarse en neuróticas lecturas, llegando incluso a robar a Curra para seguir alimentando la quijotesca necesidad de devorar una novela tras otra (secs. 85 a 87 y 89 a 91); la amargura y la intuición del fracaso adquieren sus tintes más negros cuando nos hable, en la única secuencia de esta parte en la que aparece el *yo,* de sus impresiones sobre aquél pobretón Madrid de posguerra (sec. 83).

La muerte, como soledad y fracaso, cierra la novela (secs. 93 a 96). Alejandro es expulsado del paraíso que se convirtió en infierno. Curra es ese cadáver que «... se quedó solo, dueño póstumo, aún por algunas horas, de todo aquello y de nada...» (pág. 477). Y Villa San José, perfecta reliquia metafórica del destino de los Malalbear, es aquella casa que «se quedó sola» (pág. 481).

Ahora es preciso morir se sustenta en la estilística narrativa de lo bimembre. Las simetrías, los contrastes —a veces demasiado antitéticos—, y la reiteración temática dan unicidad al texto. Los personajes principales se individualizan por confrontación. Los decorados de fondo —el próximo, Santander, y el lejano, Madrid—, sirven de apoyatura espacial a Villa San José. La realidad sin fisuras que nos ofrece el narrador

omnisciente, se vuelve humanamente incierta cuando es el *yo* quien tiene que vivirla. Las simetrías que abren y cierran la novela —esplendor con decadencia anunciada y ruina final—, se refuerzan al incluirse el fantasma de don Leopoldo, que en las primeras páginas invade la conciencia de los Malalbear a través de fotografías, recuerdos y sueños, reapareciendo al final (págs. 483 y 484), para asustar al amedrentado Alejandro.

Este esquema configura una obra tan cerrada que hace imposible la libertad de acción de los personajes principales; es decir, el fatalismo excluye de la ficción toda iniciativa individual. Los Malalbear están predestinados al fracaso, y por eso actúan como *personajes perfectivos* cuyos actos siempre se encuentran determinados por el estigma de esta maldición romántica, que irá adquiriendo tonos de tesis hasta restarles la debida profundidad psicológica.

Sagaces lectores y críticos puntuales querrán hablarnos de novela burguesa, de posrealismo con toques subjetivistas a lo *Nouveau Roman,* de novela histórica, de autobiografía o de otra plantilla cincelada en conversaciones del ahora, sin darse cuenta que estamos ante una novela romántica hábilmente disfrazada. Por medio de Alejandro, Jesús Pardo rinde culto al Baroja folletinesco, citándole con asiduidad (págs. 239, 240, 454, 481, etc.), a la vez que presenta su educación vital y literaria pareja a la del novelista donostiarra; además, *Ahora es preciso morir,* debe bastante a *La sensualidad pervertida.* También hallaremos las influencias del Galdós rebelde al realismo chato de la época y las del Dostoyevski que, tan magistralmente, supo retratar el desequilibrio juvenil y la miseria humana; autores que leerá con devoción Alejandro (págs. 444 y 445).

El contenido romántico se amolda al ritmo de las secuencias, porque al analizarlas detenidamente, se descubre que guardan similitudes sospechosas con aquellas decimonónicas entregas novelescas. En todas ellas, el relato se interrumpe cuando se alcanza la máxima tensión; sólo falta el *continuará.*

Los personajes secundrios —Benito Lomas, Soler, el sargento Simancas, o Julita, la propietaria del prostíbulo—, tienen libertad para elegir su destino. Con este nuevo contraste Jesús Pardo consigue un curioso claroscuro: el mal no se halla en el mundo, sino en los Malalbear, que a su vez simbolizan una época y una actitud vital. No hay reportaje histórico; únicamente, crónica metafórica. Los personajes fugaces amplían dicho juego, al ser modelados, como en el caso de Alfonso Mabá, el exótico chofer negro de Marcelino (sec. 32), desde una perspectiva irónica, y no sarcástica, lo cual se agradece mucho en una novela tan enjundiosamente triste.

El narrador omnisciente nos introduce con rapidez en la acción y describe, muy barojianamente, a los personajes de un plumazo (Práxedes, págs. 43 y 299; o Curra, págs. 14 y 189), aunque, por contraposición, cuide demasiado la orfebrería decorativa. Sin embargo, habrá que esperar a que el *yo* retoque y humanice una ficción que creíamos estable. Así, la tétrica descripción adolescente del Madrid de posguerra, muy en la línea de *Nada,* de Carmen Laforet, es sobrecogedora.

Los diálogos, de un coloquialismo minucioso, sitúan a los personajes en su ambiente social. Escucharemos desde la disputa arrabalera entre Juana, mujer de Fito, y una vecina (págs. 438 y 739), hasta cotilleos con rancio regusto a *ecos de sociedad*

(págs. 138 y 139). Pero al abusarse de la caracterización a través del diálogo, el texto peca a veces de superficialidad costumbrista o, si se quiere, de seca datación magnetofónica.

En contadas ocasiones, el narrador omnisciente, sin abandonar jamás su papel de traductor, permite a los personajes expresar su punto de vista por medio del monólogo ramplón, como en el caso de la ridícula oratoria sagrada del padre Meza (pág. 241), y del estilo indirecto libre (págs. 98, 319, 423, etc.). Incluso, introduce lo irracional gracias a la retórica del aparecido, tan grata en el XIX —don Leopoldo removiendo la conciencia de su prole—, y a la onírica, consiguiendo con ella, por fin, que algún personaje exprese lo que ni siquiera se hubiera atrevido a pensar en estado consciente.

Sólo me queda añadir algo tan poco técnico como que *Ahora es preciso morir* se lee sin dificultad, porque Jesús Pardo ha tenido el buen gusto de no recurrir al enrevese usted todo lo posible para enmascarar así su falta de oficio, y que inventen ellos (los sufridos lectores). Y convendría no olvidar que esta trabajada novela es, sobre todo, un homenaje a los aspectos más románticos de la narrativa del XIX y principios del XX: por favor, no se escandalicen si aplico dicho término a Galdós, Dostoyevski o Baroja. Ya va siendo hora de revisar heredadas e inútiles catalogaciones.—R. CÉSAR MONTESINOS *(Pico de los Artilleros, 71. Bajo B. MADRID).*

A las puertas del libro

En la tarde remota

Si no regresas junto al portón oscuro

Ojalá yo hubiera nacido muerto
BORGES

Si no regresas junto al portón oscuro
en que duran como verdín vivo,
todavía el río, la luna, las húmedas estrellas,
o al brocal del pozo donde se amontonan
irreparables, como culebras espantosas, los años,
y hundes tus manos en los muros
que fueron tuyos hace tanto,
te juro que un día, en cualquier lugar de la tierra,
apesadumbrado e insomne
apartarás tu cara del espejo
y maldecirás haber nacido.

La canción del insomne

Cuando un día la ventisca
arañe tu cama y tu tejado
y deambules desnuda hasta el espejo
interrogando tu cuerpo y tu memoria

oirás tal vez desde muy lejos
goterones fríos que escriban en tu historia
las sílabas antiguas y perdidas
del sepulcro, la nieve y la llovizna.

Nocturno

Juro que por amor he vuelto callado hasta esta puerta
en que un gastado espejo por lo hondo de las noches
guarda un perdido olor de viento y de fogatas
y en las salas oscuras he buscado la voz caliente de mis muertos.

Tu nombre será mi espléndido castigo

En la tarde remota,
junto a la puerta pobre de mis muertos
en umbrales durísimos de luto, o entre muros fríos,
en tabernas desiertas sin lumbre ya, por viejas galerías,
en oscuros patios o en pálidas estepas
tu nombre será mi espléndido castigo.

Donde duren las maneras lejanas

De los viejos aguaceros
que prosiguen oscuros por mi sangre
escogí tu rostro como un hilo de fuego
donde duren las maneras lejanas.

La canción del alba

Inútil sería si vinieran
a enhebrarme la vida, repentinas
las lluvias y el grito rojo de los gallos.

Será dulce como lluvia ese gesto solitario

Yo no soy nadie
o acaso la suma de unos muertos.
Y me iré pronto.
Nada me dísteis y eso es duro como plomo.
En oscuras pensiones prepararé mis maletas
y será dulce como lluvia ese gesto solitario.
Nadie verá mi figura hundirse en el alba repentina.

Canción de amor

Yo que me he demorado en los espejos
interrogando si te merecía
F. GRANDE

Yo que anduve frenético por los cuartos sin luz
o en calles empedradas bajo un cielo muy duro
escrutando palabras que nombraran tus ojos y
tu olor y tus manos y tus pechos
y en el laberinto oscuro de tu carne me perdí
tantas veces, feliz, despavorido
hoy maldigo con espanto tu rostro en el espejo
y escribo este poema sucio, maltrecho y clandestino.

Protégeme de la ventisca espantosa que me invade

Amor mío, amor mío,
escucha mi palabra de esparto
estés donde estés, en el país que sea
aunque la noche vaya mala
aunque tirites en el suelo de la habitación
pobre, sin cortinas
y te obstines en morir sin más demora.

Escucha, dame tus labios fuertes,
protégeme
de la vestisca espantosa que me invade
de las sílabas del frío, tus manos tráeme
por Dios, antes que sea tarde y me extravíe
antes que sea tarde y me extravíe.

Antonia Pozzi

I

Nadie, es cierto, llega ya a tu corazón,
inaccesible, hecho a la soledad
A.P.

Ya nadie llega
a mi pobre corazón
deshabitado

como aquellos monasterios
inmensos
que sólo oyen el grito
áspero
de sus golondrinas.

Es invierno.
Hay un viento frío
sobre la hierba
y la lluvia
golpeando los muros
de esta vieja casa.

Quiero que sepas
cómo huele a tierra, a salmo
antiguo mi palabra.

Antonia Pozzi
II

...no sea ya sino
el aleteo torpe de un ave
en el crepúsculo
lentas páginas cerrándose
roncas voces de muy lejos
que, a través de los campos
marchasen al encuentro del sol.

Años

Días de ayer ¡Dios os perdone
lo que habéis hecho de nosotros!
J. HIERRO

Si alguna vez
sorprendes
un gesto de dureza
dentro de mis ojos
no te creas
nada
ni tampoco

la postura
cansada de mis manos
o el ademán intranquilo
de mi paso
no te creas nada
si parece que te
odio
es que me hago
débil
con los años
y necesito defender
esta ternura
como sea
no te creas nada
nunca
si al mirarme
tropiezas
con un gesto de
cansancio
y se pierde tu
mirada
sin la mía.

* * *

Si de noche eludo tu rostro, tus manos, tus vestidos
y suplico al lenguaje el valor de vivir en adelante
mientras la llovizna deja su cansancio, su horror, su desamparo
sobre estos muros pobrísimos de tierra

es por temor a que todos los pasos de mi vida
se vuelvan contra mí como culebras
y me quede lacio y quieto y mudo de repente
perdido por un túnel espantoso de tinieblas.

RAFAEL ADOLFO TÉLLEZ
Plaza de Santa Ana, 2.
CAÑADA DEL ROSAL
(SEVILLA).

Me lo ha entregado el mar

La caída del otoño

A Cesare Pavese

Contemplo el mediodía en los cristales sucios de mi cuarto
y escucho la radio porque no me atrevo a apagarla.
Nadie viene a esta casa y esta casa es enorme.
Con siete habitaciones, la cocina, el aseo
y una sala excelente que siempre me dio miedo.
Hay sitio para muchos pero no viene nadie.
El silencio abandona el pasado. Se apoya en mi puerta.
pero yo nunca apago la radio ni debo escribir.
No hay nadie en esta casa. Tal vez, nunca hubo nadie.
Yo siempre estuvo solo en esta casa
contemplando los días en los cristales sucios de mi cuerto.

*

A Juan Carlos Onetti

Casi espantoso, a veces, saber —cómo quien sabe
la Verdad, el sabor de caer— que estás de paso.
Que nada tienes, que eres casi ficticio
como una casa alquilada por el invierno
y por la geometría del engaño.
Que nada eres, que todo se te escapa
como una mujer que se aleja
y es entonces cuando empiezas a amarla.
Casi espantoso, a veces, sentarse a contemplar
cómo pasa ante ti el hermoso desfile de vivir
y quedarte sabiendo, callado, sonriente,
fijos los ojos en el aire
de tu propia caída,
que consistes en niebla, enfermedad y amor,
en cierta débil calidad del miedo.

*

Las semillas ruinosas que los solos
depositan en los signos de admiración
crecen en resultados, estilística, miedo,
comas y primaveras suspensivas,
grito y aparte, tarde en desacuerdo,
soledades ruinosas que sembraron
los signos en los solos y en sí mismos.

Delicadas delicias de diciembre

Tomar café y, en él, saborear
la huida edulcorada
del otoño que somos.

*

También cae el otoño
cuando llegan
qué hojas
qué pretendo.

*

Iseo, la de las blancas manos, habla a las vides verdes de la tumba de Tristán en el Monasterio de Bretaña

También me llamo Iseo.
Mis manos blancas, solas, nunca han acariciado.
El arte o el azar te trajo hasta Bretaña.
Kaherdín me habló de ti. Yo ya te conocía
antes de mi rubor en tus ojos azules
y tus rubios cabellos como el sol de Leonís.
Yo amaba, hijo de Rivalín y Blancaflor,
sobrino del rey Marcos de Cornualla,
no la fuerza que destruyó al dragón, al Morholt
o a ti mismo,
sino aquellas veladas a los pies de tu rey
sosteniendo en tus manos finas y delicadas,
blancas como las mías y el armiño
—tampoco conocían las caricias—,
las notas inocentes del arpa o de la rota,
recostado tu cuerpo en tapiz sarraceno,
cantando aquellos lays de Gaelent o de Dido
o de Píramo y Tisbe, o bien, años más tarde,
los que tú me cantaste con voz ausente y dulce:
el lay de la alegría, el de la Madreselva,
y aquel lay del brebaje del amor,
que no era sino vino y que regó
el cuerpo que no pude disfrutar.
Luego hube de vengarme —mi consciencia lo quiso—
y mentirte diciendo
que la nave que vuelve de Cornualla

izó bandera negra para que te murieses.
mas yo no soy culpable.
También me llamo Iseo.
Mis blancas manos no han acariciado
sino al ajado manuscrito en que leí
la anhelada aventura de tu cuerpo.

*

Epitafio para la tumba de Guillem de Cabestany y Madona Soremonda

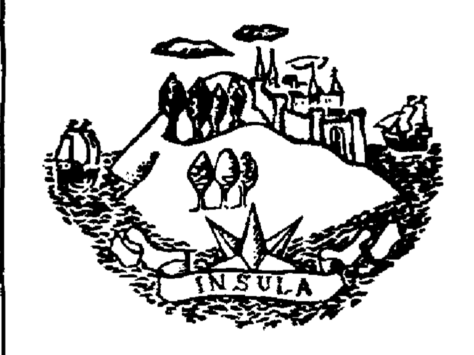
Bajo el mármol y el sol de Perpiñán
los amantes son uno como nunca lo fueron.
Un marido celoso acabó con sus vidas.
EL fue despedazado para que el corazón
que tantos versos hizo y tan amado fue,
sirviese de manjar a su joven amada.
ELLA, aún con el sabor de su amado en los labios,
quiso morir con él, y lamentando
no haber gozado nunca del cuerpo devorado,
dejó caer el suyo desde el mismo balcón
en el que cada noche lo esperaba.

*

¡Palabras de la condesa de Trípoli momentos antes de posar sus labios en los del cadáver de Jaufre Rudel

Yo desgrané las tardes de mi cuerpo admirado
recorriendo esta playa
intentando olvidar, como se olvida el día,
mi trazado destino de condesa.
Ahora tengo en mis brazos un cadáver
parecido a mi vida.
Me lo ha entregado el mar
con su ancestral costumbre de traer en sus olas
poemas y placeres, espumas de otros puertos,
de los que sólo parten los barcos que naufragan.

JUAN VICENTE PIQUERAS
Calle de la Rambla, 16.
Los Duques,
REQUENA
(Valencia).



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 447 **Febrero 1984**

HOMENAJE A ORESTE MACRI

Artículos de JORGE GUILLEN, PILAR GOMEZ BEDATE, ANGEL CRESPO, LUISA CAPECCHI y GAETANO CHIAPPINI.

Además, artículos de CESAR ANTONIO MOLINA, JULIAN GALLEGO, ADELINA BATLLES GARRIDO, JAIME SILES, LUIS SUÑEN, EMILIO MIRO, DOMINGO PEREZ MINIK, JOSE LUIS CANO, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y ANTONIO CASTRO; tres sonetos de ANTONIO GALA; un cuento de MIGUEL HERRAEZ; ilustración de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de GUILLERMO CARNERO, ARTURO RAMONEDA SALAS, FELIX REBOLLO SANCHEZ y PILAR GOMEZ BEDATE.

Un volumen de 20 págs, 435 × 315 mm., 250 pesetas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.500 ptas.	3.250 ptas. (25 $ USA)
Semestre	1.500 ptas.	1.900 ptas. (15 $ USA)
Número corriente	250 ptas.	325 ptas. (2,50 $ USA)
Año atrasado	3.125 ptas.	3.900 ptas. (30 $ USA)
Número atrasado	300 ptas.	390 ptas. (3 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
MADRID-10

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI — Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades, cada año.)

Volúmenes publicados

— *Documentación Iberoamericana 1963.*
— *Documentación Iberoamericana 1964.*
— *Documentación Iberoamericana 1965.*
— *Documentación Iberoamericana 1966.*
— *Documentación Iberoamericana 1967.*
— *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición

—*Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados

— Anuario Iberoamericano 1962.
— Anuario Iberoamericano 1963.
— Anuario Iberoamericano 1964.
— Anuario Iberoamericano 1965.
— Anuario Iberoamericano 1966.
— Anuario Iberoamericano 1967.
— Anuario Iberoamericano 1968.

Volúmenes en edición

Anuario Iberoamericano 1969.

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados

— Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1974.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1975.*

Volúmenes en edición

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1976.*

Pedidos a:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria - Madrid-3 - ESPAÑA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Dirección, secretaría literaria y administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00, exts. 267 y 396
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año (doce números)	3.000	30
Dos años	5.500	60
Ejemplar suelto	250	2,50
Ejemplar doble	500	5

Nota: El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ..... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

Madrid, ... de .... de 198....

El suscriptor

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

En el próximo número: Dossier sobre RAMON ● Poemas de LUCIAN BLAGA ● Centenario de ALFONSO X EL SABIO (escriben Carlos ALVAR, Mariana BRASA DIEZ y Francisco SANCHEZ CASTAÑER) Mary FARAKOS: Octavio Paz y Marcel Duchamp ● Carlos AREAN: El pintor Diego RIVERA ● SATUE: ORWELL, la muerte del buen salvaje.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.